Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

D. Westermann & Comp. in New-York.
F. Mechetti qm. Carlo in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. **Nr. 1.** Den 1. Januar 1857.

Betrachtungen beim Jahreswechsel.

Von

F. Brendel.

Es ist am Ort, beim Jahreswechsel einmal wieder nicht allein eine blos formelle Begrüßung an unsere Leser zu richten, sondern nach längerer auf ein bestimmtes Ziel gerichteter Thätigkeit betrachtend zu verweilen, und sowol das Erreichte, als auch das, was weiterem Streben vorbehalten bleibt, ins Auge zu fassen.

Die Aufgabe, welche wir uns vor einigen Jahren zunächst zu stellen hatten, ist erledigt. R. **Wagner's** Opern sind gegeben worden, soweit die deutsche Sprache reicht, und eine begeisterte Anerkennung ist dieser Einführung gefolgt. Von Städten von Einfluß und Bedeutung blieb allein **Wien** noch übrig, und auch dort beginnt ein neues Leben sich zu regen, und alle Zeichen deuten darauf hin, daß man bestrebt ist, aus der unwürdigen Erschlaffung sich emporzuarbeiten, in die man in dem Vierteljahrhundert seit **Beethoven's** Tode verfallen war. Wenn im Allgemeinen hier und da noch vereinzelt gegnerische Stimmen laut werden, so ist das völlig gleichgiltig, denn es ist auf anderen Gebieten nicht anders, und die größten Thaten des Geistes, die größten Erscheinungen der Weltgeschichte finden nach Jahrhunderten und Jahrtausenden immer noch einzelne Gegner. Auch das ist kein Beweis gegen den Fortschritt im Ganzen und Großen, daß es noch immer eine Anzahl von Städten giebt, in denen, ganz abgesehen jetzt von der Reform der Oper, die neuere Kunstrichtung überhaupt, in denen z. B. R. **Schumann**, noch nicht anerkannt und durchgedrungen ist. Denn es darf nicht übersehen werden, daß diese Städte nicht mit einemmale einen Sprung aus ganz verrotteten Zuständen bis zur Höhe der Gegenwart thun können, sondern den durch die Geschichte bereits zurückgelegten Weg nachträglich erst noch durchlaufen müssen.

Gleichzeitig ist im Gefolge der Wagner'schen Bewegung auch ein anderer, bis jetzt verkannter Meister dem Verständniß näher gerückt worden: H. **Berlioz**. Daß diesem großes Unrecht geschehen, beginnt den Urtheilsfähigen mehr und mehr einzuleuchten, und ein erfreulicher Beweis für den sich vollendenden Umschwung in dieser Beziehung ist das Erscheinen zahlreicher Werke von ihm in Deutschland. Die Kunstgeschichte ist reich an Beispielen unglaublicher Verkennung, und man muß an dieselben wiederholt erinnern, um zu zeigen, welcher Werth den Urtheilen dieser Vertreter der Classicität beizulegen ist, daran erinnern, um zu beweisen, daß diese Herren stets nur ein ganz erfolgloses Geschrei erhoben haben. Keinem aber ist es schwerer gemacht worden, als Berlioz. Um freilich die wahrhaft eminente Größe in den Leistungen dieses Mannes zu erkennen, genügt nicht die Bekanntschaft nur mit wenigen seiner Werke, und vielleicht nicht einmal den wirklich entscheidenden. Man muß mit einer größeren Anzahl derselben vertraut sein, um diesen Geistesreichthum, diese Charaktergewalt in Erfahrung zu bringen, um zugleich dann auch bereitwillig die Concessionen zu machen, die man seiner Nationalität entgegen bringen muß.

Endlich fällt in das verflossene Jahr das Erscheinen der „Symphonischen Dichtungen" F. **Liszt's**, es fällt in dasselbe der große Fortschritt in der Anerkennung seiner gegenwärtigen Componistenlaufbahn. In jenen erstgenannten Werken ist der Weg betreten, der meines Erachtens zunächst einzig noch übrig war, der Weg aus den bisherigen formellen Schranken der Instrumentalmusik heraus zu freier Dichtung in Tönen, es ist darin

mit Bestimmtheit jenes Ziel ergriffen und verwirklicht, welches auch R. Schumann in der ersten Epoche seines Schaffens ahnte, dem er sich aber später, als er das Gebiet der Pianofortecomposition verließ, entfremdete. Die Zeit war damals noch nicht reif, um auf kürzestem Wege dasselbe zu erfassen, und es mußte erst das neue Kunstideal eine bestimmtere Gestalt erlangt haben, bevor die erforderliche Grundlage für diese Aufgabe gewonnen werden konnte.

Was ferner sehr erfreulich erscheint, und von uns als ein Gegenstand specieller Aufmerksamkeit betrachtet wird, ist die neue Schule jüngerer Talente, deren Entstehung ebenfalls als ein Resultat der Bewegung der letzten Jahre zu betrachten ist. Es ist insbesondere die allgemeinere Bildung, welche die Mitglieder dieser Schule charakterisirt, und sie befähigt, auch schriftstellerisch ihre Kunst zu vertreten; — in gewissem Sinne also schon ein Heraustreten aus den Schranken der Sonderkunst, — es ist die höhere Anschauung von der Sache, der zufolge man nicht mehr glaubt, ein Kunstwerk geschaffen zu haben, wenn man Phrasen zusammengeleimt hat, es ist ein strengeres künstlerisches Gewissen, überhaupt aber ein geistreicheres Element, welches sie auszeichnet. Neue durch Talent berechtigte Bestrebungen zu fördern, ist, was das Praktische betrifft, Princip dieser Schule, und es erhält auf diese Weise seine Fortsetzung, was ich früher in den Tonkünstler-Vereinen zu erreichen bemüht war. Wenn daneben immer noch eine große Anzahl liederlicher und talentloser Modeproducte Absatz findet, so darf man sich darüber nicht allzusehr ereifern. Der Grund dieser Erscheinung liegt in der Natur unserer künstlerischen Verhältnisse, und es kann sich dies nicht eher ändern, als bis die Kunst aufgehört hat, ein Luxusartikel zu sein, nicht eher, als bis dieselbe eine ihrer geistigen Bedeutung entsprechende äußere Stellung erhalten hat, bis sie anerkannt ist als eine mit Religion und Wissenschaft gleichberechtigte Macht. Daß dies geschehe, ist das Ziel unseres Strebens, und die Grundbedingungen sind gegeben durch die Richtung, welche wir verfolgen.

Aber der erfreulichen Erscheinungen, hervorgerufen durch die Thätigkeit der letzten Jahre, sind noch viele namhaft zu machen, und ich will nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, damit das Gute nicht verkannt werde, neben dem, was zu wünschen übrig bleibt. Man betrachte das außerordentlich zahlreiche Erscheinen von Schriften über Musik in unserer Zeit. Welch ein Abstand, wenn man damit die Zustände noch vor einem Decennium vergleicht! Diese Literatur ist ein Beweis, daß jene soeben bezeichnete klägliche Stellung der Tonkunst ihre Endschaft erreicht, der zufolge sie für die große Mehrzahl nichts war, als ein flüchtiges Unterhaltungsmittel; ein Beweis, daß man Bewußtsein gewinnen will über die geistige Bedeutung derselben, daß jene ästhetisch-kritische Entwickelung zum Durchbruch kommt, auf die wir, als auf eine der wichtigsten Aufgaben unserer Zeit für die Kunst, seit Jahren hinarbeiten. Nicht eine Kunst der Reflexion, wie da und dort noch immer einige meinen, soll auf diese Weise erzielt werden, im Gegentheil eine Kunst, welche als Entwickelungsmoment, als Grundlage für künftiges Schaffen, diese Seite in sich aufgenommen hat. — Es ist in diesem Zusammenhange ferner des außerordentlich gesteigerten Interesses für Geschichte der Musik hier zu gedenken. Noch vor einer nicht allzulangen Reihe von Jahren mußte man froh sein, einzelne spärliche Proben von den Werken älterer Meister zu erhalten. Jetzt drängen sich die Ausgaben, und mehr und mehr wird von jenen alten Schätzen veröffentlicht. Die nähere Bekanntschaft mit der Geschichte hat die Nachfrage nach jenen Werken hervorgerufen, und es liegt auch hierin ein Beweis für eine geistvollere Auffassung der Tonkunst, indem man nicht mehr künstlerisch in den Tag hineinlebt, sondern den Schritt vollbracht hat aus der Naivität früherer Zustände zu bewußter Orientirung.

In der That, man kann mit solchen Zeichen im hohen Grade zufrieden sein, sobald man nicht Wunder verlangt, sondern bedenkt, daß eben nur allmählich von der Menge das höhere Ziel erreicht werden kann.

Wenden wir jetzt unsere Blicke auf das, was weiterem Streben vorbehalten bleibt.

Die erste Frage ist hier, wie es um die Verfolgung des von R. Wagner betretenen Weges steht? Offenbar ist hier, wie ich schon einmal an einem anderen Orte sagte*), ein auffallender Stillstand vorhanden. Man wagt sich zur Zeit noch nicht heraus. Daß es mit der alten Oper nicht mehr geht, das sieht jetzt wol der Befangenste ein. Es ist allzuoffenbar, und die stets nutzlos verschwendete Zeit und Mühe, die kärglichen Erfolge aller derartigen Werke mußten endlich die Augen öffnen. Aber ebensowenig geschieht bis jetzt etwas auf dem neuen Wege. Man fühlt sich noch zu unsicher, und es sind zur Zeit zuwenig feste Grundlagen vorhanden, um darauf jetzt schon weiter fortbauen zu können. Weiter gekommen sind wir indeß auch hier. Man hat sich im Allgemeinen schon mit den Principien vertrauter gemacht, und was das wirklich Erreichte betrifft, so ist die neue Einsicht insbesondere die, daß man erkannt hat, wie die Operndichtung eine würdige Aufgabe für den Dichter sei. Jetzt aber stellt sich das Verhältniß der beiden Hauptelemente im Vergleich mit früheren Zuständen fast in umgekehrter Weise dar. Wenn früher die Componisten vergeblich befähigte Dichter suchten, so sind jetzt die Dichter bereitwillig, aber wählerisch im Anschluß an die Tonsetzer, da sie es nicht mit dem ersten besten Neuling versuchen wollen, sondern schon bewährte Kräfte wünschen. Was die Art des Zusammenwirkens betrifft, so ist soviel als festgestellt zu betrachten, daß das bisherige

*) Im ersten Heft der „Anregungen" vom vorigen Jahre.

äußerliche Verhältniß zwischen Dichter und Tonsetzer aufhören muß. Der erste Schritt hierzu besteht darin, daß beide mehr als bisher von einander Notiz zu nehmen anfangen, die Musiker sich um die poetische Literatur und die Dichter sich um die musikalische soweit als möglich bekümmern, um zu erfahren, zu welchen Individualitäten sie sich besonders hingezogen fühlen. Das Weitere ist alsdann, daß Einer der Betheiligten das Uebergewicht erhält, von Einem das Wesentliche der Erfindung ausgeht. Man kann sich einen Dichter denken, der musikalisch gebildet, den Musiker in sein Interesse zieht, aber auch das Umgekehrte ist ebenso berechtigt und jetzt sogar bei weitem näher liegend. Auch ist nicht das Geringste dagegen einzuwenden, wenn der Musiker zugleich der Dichter ist, vorausgesetzt, daß er das Zeug dazu hat, und nur eine unberufene Einmischung der Tonsetzer in die dichterische Thätigkeit, hervorgerufen durch Wagner's verführerisches Beispiel, würde als entschiedener Abweg zu bezeichnen sein. Ein Hauptpunct, auf den es bei aller Gesangsmusik, insbesondere aber im musikalischen Drama ankommen wird, ist die Behandlung der Singstimme, die Art der Vereinigung von Poesie und Musik namentlich im Sologesang. Ich verweise in dieser Beziehung auf das, was ich in dem schon erwähnten ersten Heft der „Anregungen" vom vorigen Jahre über „Melodie der Sprache" gesagt habe. Es muß sich zunächst die Einsicht in die gräuliche Unnatur der bisherigen Textbehandlung, namentlich in der Opernarie, mehr und mehr verbreiten, damit man klar werde über das schiefe Verhältniß, in denen Poesie und Musik bisher zu einander standen, und den Leuten die Schuppen endlich von den Augen fallen.

Nicht viel größer, als in der Sphäre des musikalischen Dramas, war bisher die Thätigkeit auf dem Gebiet des Concertoratoriums und der Concertcantate. Und doch wäre dies der Weg der Annäherung für Dichter und Musiker und zugleich diejenige Sphäre, in der es am leichtesten sein würde, etwas zu leisten, theils weil hier eine Menge geeigneter Stoffe sehr bald sich finden würde, theils auch, weil man die gewohnten Bahnen nicht allzu weit zu verlassen genöthigt wäre. Hier freilich liegt ein großer Theil der Schuld an unseren Concertinstituten. Bedarf es immer so langer Anstrengungen vonseiten der Componisten, um endlich eine Aufführung zu ermöglichen, so ist ihnen nicht zu verdenken, wenn sie die Lust verlieren. Man kommt zur Zeit neuen erfindungslosen Symphonien immer noch mit größerer Bereitwilligkeit entgegen, und trägt auf diese Weise der bisherigen Gewohnheit Rechnung, unbekümmert darum, ob es der Mühe lohnt, solche Werke aufzuführen, und ob überhaupt in der Symphonie, sobald dieselbe an der bisherigen Form festhält, noch ein weiterer Fortschritt der Kunst sich offenbaren kann.

Gar nichts ist geschehen zur Zeit, was die Mitwirkung der übrigen Künste beim musikalischen Drama betrifft. Ich habe schon früher bemerkt, daß ich hierbei nicht eine Mitwirkung im Sinne habe, derzufolge die Vertreter der anderen Künste in einer solchen ihre einzige Aufgabe erblicken müßten. Dem bisherigen Extrem eines in sich verhärteten Egoismus würde eine derartige Auffassung das andere einer Auflösung, eines Aufgehens im Ganzen gegenüber stellen. Nun ist es zwar ohne weiteres zuzugestehen, daß die letztgenannte Seite die uns fehlende ist, und in ihrer Erreichung die große Aufgabe der Zukunft besteht, aber es darf nur nicht das eine Extrem an die Stelle des anderen treten, es darf das Berechtigte des Früheren nicht verloren gehen. Dem entsprechend kann auch die Sonderkunst nicht aufhören. Unter dieser Einschränkung jedoch eröffnet sich ein unübersehbares Feld der Thätigkeit für die Vertreter der anderen Künste beim Gesammtkunstwerk, und auch jenes Hinderniß wird beseitigt, welches bisher jedenfalls einer Vereinigung vor allem anderen im Wege stand: die Befürchtung nämlich für Maler und Bildhauer, in gleicher Weise wie Schauspieler, Sänger und Virtuosen nur dem Augenblick dienen und in ihm seine Befriedigung finden zu müssen, während sie bisher für die Dauer zu arbeiten gewohnt waren. Das aber wird durchaus nicht von ihnen verlangt, im Gegentheil nur eine Betheiligung am gemeinschaftlichen Werk neben ihrer Thätigkeit als Sonderkünstler. Ich habe seit einer Reihe von Jahren größere Bühnen nicht gesehen, und es ist mir unbekannt, wie weit man bei denselben in Bezug auf scenische Ausstattung gekommen ist. Soviel aber ist richtig, daß zwischen dem, was gemeinhin geleistet wurde in scenischer Ausstattung und theatralischer Darstellung überhaupt, und dem, was als möglich gedacht werden kann, ein ebenso großer Abstand ist, wie zwischen dem Gegenwärtigen und der Bühne Shakespeare's. Princip ist: Darstellung des Wirklichen, Naturtreue, denn wäre dies nicht der Fall, so würde alle scenische Ausstattung überhaupt überflüssig sein, und wir könnten uns mit der bloßen Bezeichnung der Scene, wie zu Shakespeare's Zeiten, begnügen. Wieweit ist man aber davon noch entfernt, und wie dürftig sind die Mittel, welche eine solche Täuschung bewirken sollen! Ich erinnere, um zu verdeutlichen, was ich meine, und diejenigen, die über diese Gegenstände noch nicht gedacht haben, darauf hinzulenken, beispielsweise nur an einiges Derartige. Man ist noch immer genöthigt, den ganzen Raum der Bühne offen zu lassen, auch wenn das kleinste Zimmer dargestellt werden soll, geschlossene Zimmer aber sieht man auf gewöhnlichen Theatern gar nicht. Ein Mißverhältniß ferner entsteht, wenn nur der äußerste Vordergrund der Bühne benutzt, durch einen Vorhang von dem weiter zurückliegenden Raum abgeschnitten wird, und doch die ganze Breite und Höhe derselben sichtbar bleibt! Bedeutendes wird zum Theil geleistet in

Garten- und Waldlandschaften, und doch denkt man nicht daran, daß jede Illusion zerstört werden muß, solange die Bretter des Podiums sichtbar bleiben! Derartige Beispiele ließen sich in Menge aufstellen, und wenn man unter diesen Gesichtspuncten das auf den meisten Theatern Gebotene betrachtet, so ergiebt sich als Resultat, daß man auf halbem Wege stehen geblieben ist. Ebensowenig unterliegt es einem Zweifel, daß die Theater, d. h. die Gebäude an sich selbst, weit künstlerischer gestaltet, zu wirklichen Kunstschöpfungen erhoben werden könnten, wenn man von äußeren, zufälligen Rücksichten, die jetzt die maßgebenden sind, absehen wollte. Solange z. B. die Absperrung in Logen ihre Geltung behauptet, kann von einer künstlerischen Gestaltung des Zuschauerraumes nicht die Rede sein. Es geht hiermit, wie mit unseren protestantischen Kirchen, die auch zum Theil durch die hineingebauten Emporkirchen und Capellen verunstaltet worden sind.

Am wenigsten erfreulich gestaltet sich das Urtheil, sobald wir die äußeren Kunstverhältnisse ins Auge fassen. Auch hier zwar ist zunächst von Gutem, welches erreicht wurde, zu berichten, solange wir auf speciell musikalischem Gebiet verweilen. Die Nothwendigkeit einer Reform unserer Concerte ist mehr und mehr zum Bewußtsein gekommen, und die zahlreichen Berichte über veränderte Einrichtung, die wir im vorigen Jahrgang dies. Bl. mitgetheilt haben, legen ein günstiges Zeugniß ab für die vorhandene Einsicht. Was jedoch die theatralischen Verhältnisse betrifft, so stehen wir noch ganz auf dem bisherigen Punct. Wagner's Opern haben, wie vorauszusehen war, allein nicht vermocht, aus der Versunkenheit emporzureißen; man hat die Werke gegeben, so gut oder so schlecht es eben gehen wollte, und das einzige Resultat ist gewesen, daß man die vorhandenen Mängel deutlicher erkannt hat. Um diese Mängel jedoch zu beseitigen, geschah bisher soviel wie nichts.

Betrachten wir zunächst die Leistungen der darstellenden Künstler, der Sänger. Nur zu gerechtfertigt sind die Klagen über den Verfall der Gesangskunst in der Gegenwart. Es ist hier nicht der Ort, näher auf die sehr verschiedenartigen Ursachen dieser Erscheinung einzugehen. Dieselben sind zunächst rein körperlicher Natur. Das gegenwärtige Geschlecht besitzt nicht mehr die Gesundheit der vorangegangenen Generationen, und infolge davon nicht die frühere Ausdauer, nicht die zähe Kraft, welche die Grundlage sein muß für längere Studien, für eine viele Jahre umfassende Entwickelung; es giebt weniger naturwüchsige, kerngesunde Menschen. Hierzu kommen die Zeiterscheinungen, welche theils Ursache, theils Wirkung dieser Wendung sind, — die Hast und Eile, die Unruhe und darum schneller absorbirte Lebenskraft, die größere Genußsucht u. s. w. — und demnach ebenfalls die in Rede stehenden Kunstleistungen beeinträchtigen. In speciell künstlerischer Sphäre ist an die Stelle des früheren Ernstes Frivolität der Gesinnung getreten. Man will nur Geld verdienen, und dies so schnell als möglich, und nimmt sich daher keine Zeit zu gründlichen Studien. Als nächstliegende Ursachen endlich hat man schon oft jene Uebelstände bezeichnet, die in hinaufgetriebener Stimmung, massenhafter Instrumentirung, ungeschickter Behandlung der Singstimme liegen. Wenn nun schon hier fast alles zu wünschen übrig bleibt und man zurückblickt auf frühere Leistungen als auf etwas nicht wieder zu Erlangendes, wieviel weniger, möchte man ausrufen, konnte geschehen, um neugestellte Forderungen der Verwirklichung näher zu bringen! In der That, es ist gar nichts gethan worden. Die neue Richtung verlangt ein durchaus verändertes Verfahren. Es kommt für den dramatischen Sänger in unserem Sinne bei weitem weniger auf Kehlfertigkeit an. Hier liegt der Accent, die stets nothwendige Gesangstechnik natürlich vorausgesetzt, einerseits auf Erzielung einer besseren Aussprache, anderseits ist es die schauspielerische Bildung, welche neu hinzukommen muß. Hin und wieder zwar haben auch jetzt schon hervorragende Sänger die deutliche Aussprache nicht vernachlässigt, aber diese war doch nur eine gute Eigenschaft neben anderen, sie wurde nicht principiell an die Spitze gestellt, und es konnte daher geschehen, daß die große Menge der Sänger sie als eine Nebensache fast ganz außer acht ließ. Die Kunst deutlicher und correcter Aussprache ist überhaupt bei uns eine außerordentlich vernachlässigte, und man braucht, ohne auf die Erfahrungen, die man im täglichen Leben und in anderen Berufskreisen, wo öffentlich gesprochen wird, machen kann, hinzuweisen, nur die Leistungen unserer Schauspieler als Beleg anzuführen. Die Wenigsten sind im Stande deutlich zu sprechen, und es charakterisirt einzelne ausgezeichnete Künstler, daß sie dies vermögen, daß sie in dieser Beziehung gründlichere Studien gemacht haben. Die Meisten verschwenden eine große Klangfülle auf den Vocalen und verschlucken die Consonanten, sie schreien und poltern, ohne daß man ein Wort versteht. Ich wiederhole: wie konnte, möchte man zunächst fragen, in dieser Beziehung etwas geschehen, wenn es nicht einmal gelingen wollte, das schon Erreichte festzuhalten! Allerdings wird das Bedürfniß nach einer Verbesserung in der Gegenwart lebhaft empfunden, und die zahlreichen theoretischen Bestrebungen, die Herausgabe von wissenschaftlichen Arbeiten über die Kunst des Gesanges sind ein Beleg dafür. Aber gerade diese Bestrebungen beweisen, daß man die richtige Erklärung für jene Thatsache noch nicht gefunden hat, den Fingerzeig, der darin liegt, nicht zu benutzen verstand. Soll ich meine Ansicht offen aussprechen, so muß ich sagen, daß ich in dem Verfall der früheren Gesangkunst ein Zeichen der Zeit erblicke, eine durchaus nicht zufällige, mit der Kunst selbst in keinem Zusammenhang stehende Erscheinung, im Gegentheil einen Fingerzeig, daß der Fort-

schritt auf anderen Wegen zu suchen ist, in der bezeichneten mehr dramatischen Wendung, nicht mehr in der Sphäre des alten Kunstgesanges, der sich zu überleben beginnt, dessen höchste Blüthe sicher in der Vergangenheit liegt. Auch hier, wie überall, liegt die Verbesserung nicht in der Wiederbelebung des Alten, sondern in der Gewinnung eines Neuen.

Ein zweiter Mangel bezüglich unserer theatralischen Zustände ist die noch immer andauernde Unlust unserer Directionen, bisher nicht Aufgeführtes zur Aufführung zu bringen. Es fehlt an neuen Werken, das Bedürfniß ist da und zwar in dringendster Weise, und doch entschließt man sich nicht, im Hinblick auf diesen Mangel, mindestens einige der ungerechterweise vernachlässigten, bedeutenderen Werke von den bereits vorhandenen aufzuführen: so namentlich „Benvenuto Cellini" von Berlioz, Schumann's Musik zu „Manfred". Auch Wagner's „Fliegender Holländer" ist verhältnißmäßig immer nur auf wenigen Bühnen erst gegeben worden. Spohr's „Faust" mit den neuen Recitativen würde ebenfalls eine würdige Bereicherung des Repertoires sein, sowie Schumann's „Genoveva". Trotz des Erfolges der Wagner'schen Opern, der früher bezweifelt wurde, trotz der Einnahmen, welche diese gewährt haben, will man noch immer nicht glauben, daß einige der genannten Werke wenigstens sich halten, daß mit „Cellini" sogar etwas zu machen sein würde. In dieser Oper würde allein das mächtige, große zweite Finale auch bei der Menge durchschlagen, wenn die Bühne nur einigermaßen den nöthigen Raum bietet und auf die Ausstattung etwas verwendet werden kann.

Was endlich den Geist betrifft, der unsere theatralischen Verhältnisse beherrscht, so ist darin jedweder Fortschritt zu vermissen. Noch immer ist der alte Standpunct der Unterhaltung für Gelangweilte, der Ergötzung eines blasirten Publicums der maßgebende.

Wenn ich beispielsweise zunächst die hohen Honorare zur Sprache bringe, welche Sänger und Sängerinnen beziehen, so geschieht dies natürlich unter anderen Gesichtspuncten, als die sind, unter denen ehrliche Spießbürger gewöhnlich diese Angelegenheit zu betrachten pflegen. Den letzteren scheinen derartige Summen zu hoch, weil sie weder den Aufwand, den diese Künstler zu machen genöthigt sind, noch auch die Anstrengungen ermessen können, denen sich dieselben unterziehen müssen. Aber dennoch sind diese Summen ein Uebelstand, solange sie in einem Mißverhältniß stehen zur gesammten Einnahme und Ausgabe, zu den gesammten pecuniären Verhältnissen eines Landes, mag man auch dieselben den Empfängern persönlich herzlich gern gönnen. Sie sind ein Uebelstand, weil um ihretwillen alles Andere, Wichtigere vernachlässigt werden muß, die künstlerische Auffassung und Darstellung des Ganzen einem exclusiven, aristokratischen Gelüst geopfert wird. Es ist eine schöne Sache um eine prächtige Stimme und die virtuosenhafte Bildung derselben. Aber so wichtig ist dies alles keineswegs, daß man ihm zuliebe das Uebrige opfern sollte, im Gegentheil, die etwas größere oder geringere Virtuosität des Sängers muß verschwinden vor der entsprechenden Darstellung des Ganzen und Virtuosenleistungen sind in diesem Sinne nur ein unkünstlerischer Luxus. Jetzt freilich geht man von der entgegengesetzten Ansicht aus. Die Leistungen einzelner Gesangstalente müssen die übrigen Blößen decken, und nur an einzelnen besonders bevorzugten Bühnen, wie z. B. in Weimar unter Liszt, kann man eine Anschauung von der außerordentlich größeren Wirkung gewinnen, welche eine künstlerische Darstellung des Ganzen vor dem allgemein verbreiteten Verfahren voraus hat.

Dasselbe gilt, um noch eines zweiten Beispiels zu gedenken, vom Ballet. Die Tanzkunst gehört ganz wesentlich in das musikalische Drama und ist geeignet, die Wirkung desselben im hohen Grade zu steigern. Man kann diese Beobachtung machen in Opern mit und ohne Ballet. In Werken freilich, wie „Fidelio" wird dasselbe nicht vermißt, des übergewaltigen Pathos wegen, welches darin herrscht. Schumann's „Genoveva" aber z. B. erhält dadurch etwas Tristes und die früheren deutschen Opern etwas Dürftiges und Hausbackenes. Im „Freischütz" entschädigt der Reichthum der Scenerie, im „Tannhäuser" und „Lohengrin" treten die prächtigen Aufzüge an die Stelle des Ballets. Jetzt freilich befindet sich die Tanzkunst auf der Stufe tiefster Entartung, und man vermag nur ausnahmsweise hin und wieder einmal einen annähernd künstlerischen Eindruck zu erhaschen und in Erfahrung zu bringen, was dieselbe eigentlich zu leisten im Stande ist. Jetzt ist dieselbe in einem noch höheren Grade als die Gesangsvirtuosität ein Luxus, der kaum noch auf irgend welche künstlerische Bedeutung Anspruch machen kann. Aus solchen Elementen aber ist die Oper zusammengesetzt, sie sind es, die auf Kosten des Höheren ausschließlich protegirt werden.

Erwägt man das hier nur flüchtig Berührte, überblickt man, was damit in näherem oder entfernterem Zusammenhange steht, so muß man die Ueberzeugung gewinnen, wie in allen diesen Dingen zur Zeit von ernsterem Streben, von einem Kunstbewußtsein, welches zugleich das sittliche Moment in sich schließt, nicht die Rede sein kann.

Natürlich ist hierbei nicht einzig und allein die Schuld auf unsere Theaterverwaltungen zu wälzen. Vieles wirkt zusammen, und es muß darum auch vieles vorbereitet, vieles anders gestaltet werden, es müssen viele Kräfte sich vereinigen, bevor eine Aenderung möglich ist. Das Nächste ist die Einsicht in alle diese Dinge, welche theils in sich selbst erstarken, theils auch in weiteren Kreisen sich verbreiten muß. Bis jetzt fehlt es daran nach den beiden bezeichneten Seiten hin. Wir sind

noch nicht zu rechter Klarheit gediehen, und vermögen die zunächst zu stellenden Forderungen nicht bestimmt genug zu formuliren. Will man einen Einblick in die grenzenloseste Confusion gewinnen, so darf man nur die Ansichten betrachten, welche über diese Gegenstände laut werden. Die frühere musikalische Kritik trägt einen Theil der Schuld, indem sie Unpraktisches, Unausführbares verlangte und dadurch einen Dualismus hervorrief zwischen Theorie und Praxis, hohlem Idealismus und gemeiner Theaterroutine. Die gewöhnlichen Theaterdirectoren sind in dieser Trennung von Theorie und Praxis erzogen, und haben sich darum gewöhnt, von der ersteren gar keine Notiz mehr zu nehmen. Jedwede ruhige Belehrung bleibt aus diesem Grunde völlig wirkungs- und erfolglos. Nur im Fall man den Leuten entschiedener auf den Leib geht, kann man hoffen, sie aus ihrer Lethargie aufzurütteln, und es liegt hierin zugleich die so oft mißverstandene Ursache, weßhalb man, gegen Wunsch und Neigung, häufig gezwungen ist, sich einer Sprache zu bedienen, die man gern mit einer anderen vertauschen würde, wenn auf diese Weise etwas erreicht werden könnte. Es wäre die schönste und freudigste Wirksamkeit, anzuregen und sich anregen zu lassen, zu geben und zu empfangen, und dies alles in einer Weise, die, jedwede Gehässigkeit ausschließend, wechselseitiges Entgegenkommen zur Voraussetzung hätte. Aber wie Wenige giebt es, die solcher Einwirkung fähig sind. „Die Weltgeschichte bezeichnet jeden ihrer Fortschritte mit unzähligen Grabhügeln", wurde kürzlich im 1. Heft der „Anregungen" gesagt, und auch auf unserem friedlichen Terrain gilt, daß nicht der geringste Fortschritt möglich ist ohne Schmerz und Kampf. — Endlich trägt auch das Publicum einen Theil der Schuld, wenn wir noch nicht weiter gekommen sind als wir sind, obschon ich durchaus nicht einstimme in den Tadel, der so oft gegen dasselbe erhoben wird, einen Tadel, der es allein verantwortlich machen will für alle die Gebrechen, die soeben erwähnt wurden. Gegenwärtig habe ich dieselben nur berührt, da ich die Absicht habe, demnächst näher darauf einzugehen und meinen „Thesen über Concertreform" ähnliche über Theaterreform an die Seite zu stellen.

Es wurde im Vorstehenden mehrfach der von mir herausgegebenen „Anregungen" gedacht, und ich nehme deßhalb Gelegenheit, hier mich noch etwas näher über dieselben und ihr Verhältniß zu dies. Bl. auszusprechen. Schon beim Erscheinen des 1. Heftes zu Anfang des vorigen Jahres theilte ich in dies. Bl. (Bd. 44, Nr. 4) die betreffende Einleitung mit, um über den Zweck der „Anregungen" zu orientiren, es läßt sich aber dem dort Gesagten jetzt noch Mehreres zur Ergänzung beifügen. Die Erwägung, daß vieles zur Sprache gebracht werden müsse, was in dies. Bl. ihrer Bestimmung zufolge nicht gehöre, und doch nicht übersehen werden dürfe, war für mich das nächste Motiv der Herausgabe. Denn es ist nicht möglich, oder bleibt doch stets etwas Halbes, für die musikalische Reform zu wirken, und alles Uebrige, was damit in näherer oder entfernterer Berührung steht, unberücksichtigt zu lassen. Eine gleich wichtige Veranlassung lag in dem Wunsche, ein Organ zu besitzen, welches, unbehindert durch andere Interessen, die durch Wagner angeregten Fragen debattiren könne. Poesie und Musik einander näher zu bringen, mußte nach dieser Seite hin insbesondere Ziel des Strebens sein. Zugleich wurde damit die Lösung einer zweiten Aufgabe angebahnt. Die Mehrzahl unserer Tonkünstler beschränkte sich bisher allzuausschließlich auf ihre Kunst. Zeigen auch gerade diejenigen, welche in neuester Zeit das Hervorragendste geleistet haben, sich nicht in solcher Weise abgeschlossen, so hatte die große Mehrzahl doch nur selten Gelegenheit, aus dem ihr zunächstliegenden Kreise herauszutreten. Auch nach dieser Seite hin zu wirken, erschien daher als eine Aufgabe für die „Anregungen". Für diese Blätter aber hoffte ich, könne eine solche Trennung nur zum Vortheil gereichen, indem dieselben dadurch ihre eigentliche Bestimmung fester ins Auge zu fassen im Stande wären. Man vergleiche in diesem Sinne, was beide, die Zeitschrift sowol als die „Anregungen", gegeben haben, und ich glaube, daß sich das eben Gesagte bewahrheitet. Was dies. Bl. betrifft, so verweise ich auf die zahlreichen Besprechungen der Werke jüngerer Tonsetzer, welche der vorige Jahrgang gebracht hat. Wie viele hat in demselben allein H. v. Bülow, anderer Mitarbeiter nicht zu gedenken, gegeben! Der gewonnene Raum ferner hat uns in den Stand gesetzt, eine größere Zahl von Correspondenzen aufzunehmen, und so allen wichtigsten musikalischen Ereignissen zu folgen. In den „Anregungen" dagegen kamen Gegenstände zur Sprache, die in diese Bl. gar nicht gehören, und doch auch für den Musiker von großer Wichtigkeit sind. So z. B., um an das oben über die Bildung der Aussprache beim Sänger und Schauspieler Gesagte anzuknüpfen, ein Artikel im 6. Heft „Ueber dramatischen Unterricht" von Frau Schloenbach, die als praktische Künstlerin unter dem Einfluß großer Vorbilder gereift (sie ist die Tochter von Frau Sophie Schröder und Schwester der Schröder-Devrient), mir vorzugsweise berufen schien, in dieser so sehr vernachlässigten Sache ein Wort zu sprechen; von Arnold Schloenbach Revuen über die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Literatur und Kunst, um die Musiker in diese Gebiete einzuführen, u. s. w. Dabei wurde in diesen Blättern nicht vernachlässigt, was uns in den vorangegangenen Jahrgängen vorzugsweise beschäftigt hat, und ich kann als Beleg u. a. F. Dräseke's Artikel über Wagner im 44. Band, sowie die zahlreichen Mittheilungen über F. Liszt anführen.

Die Erwähnung dieses letzteren Umstandes giebt mir schließlich noch zu einer Bemerkung Veranlassung, welche für die mit der Richtung dies. Bl. näher Ver-

trauten zwar überflüssig, für einige Andere aber — eben bei gegebener Veranlassung — nicht ganz nutzlos ist und deßhalb hier eine Stelle finden mag. Dann und wann nämlich wird noch immer hier und da eine Stimme laut, welche uns eine einseitige Hinneigung zu der von den letztgenannten Koryphäen vertretenen Richtung, eine allzuentschiedene Parteinahme vorwirft. Ich habe hierauf Folgendes zu erwidern: Wenn gesagt wird, es werde von uns nur das anerkannt, was zu unserer Richtung gehöre, so ist dies sehr richtig, sobald man darunter versteht, daß wir nicht unseren Standpunct festhalten und zugleich auch anerkennen können, was wir bekämpfen, nicht eine Sache und zugleich ihr Gegentheil gutheißen können. Grundfalsch aber ist es, wenn damit gemeint sein soll, daß wir so verrannt in unsere Principien sind, um das Gute, was auf anderen noch berechtigten Standpuncten geleistet wird, zu verkennen, grundfalsch, wenn man damit ausdrücken will, daß wir zugunsten weniger Persönlichkeiten andere vernachlässigen, denn fast jede Nummer unserer Zeitschrift liefert den Beweis des Gegentheils. Dasselbe gilt von dem Parteistandpunct, welchen wir einnehmen. Wir sind Partei, insofern das Streben nach dem Besseren und die Wahrheit Parteisache sind, dem trägen Beharren und dem Irrthum gegenüber; wir sind es nicht, insofern man darunter eine mit Absicht und Bewußtsein festgehaltene, oder aus Mangel an Ueberblick hervorgegangene Einseitigkeit versteht.

Diese Blätter haben seit ihrer Begründung durch R. Schumann stets es als ihre wichtigste Aufgabe betrachtet, der fortschreitenden Entwickelung der Kunst als Organ zu dienen, und dem entsprechend neu auftretenden Talenten die Bahn zu ebnen und die Anerkennung und das Verständniß derselben beim Publicum zu vermitteln. Sie entstanden zu einer Zeit, als die neueste Epoche der Tonkunst sich vorbereitete, als einer der Ersten, Chopin, auftrat, vonseiten der Freunde und Bekenner des Alten aber die heftigsten Anfeindungen, ja, von Rellstab z. B., geradezu eine verächtliche Behandlung seiner Werke erdulden mußte. Solcher Verkennung entgegen zu treten, war das nächste Motiv ihrer Gründung. Die Zeitschrift ist seit dieser Zeit auf ihrer Bahn consequent fortgeschritten, und meine Aufmerksamkeit mußte sich demnach zuerst auf R. Schumann selbst wenden, der damals zwar als Schriftsteller, als geistvoller Kritiker anerkannt war, als Componist aber nur noch einen sehr kleinen, auf die nächste Umgebung beschränkten Kreis von Verehrern hatte. In solcher Unterstützung der Zeitgenossen besteht die erste und wichtigste Aufgabe einer musikalischen Zeitung, und es ist auch in dem Streben nach diesem Ziele die Erklärung für meine gesammte Verfahrungsweise zu suchen.

In diesem Sinne geschieht es daher auch, wenn ich den Wunsch ausspreche, daß man diesen Blättern auch für die Folgezeit die bisher geschenkte Theilnahme bewahren möge. Fr. Br.

Aus Berlin.

Wenn ich so lange mit Nachrichten aus der „Metropole der Intelligenz" zögerte, so geschah es in der Hoffnung, über noch mehr berichten zu können, als es leider jetzt der Fall ist. Zuvörderst wollte ich den „Tannhäuser" hören, dessen 22ste Vorstellung schon in voriger Woche erwartet wurde, der aber bis jetzt während meiner Anwesenheit noch nicht gegeben worden ist, und über dessen Aufführung, wie ich aus zuverlässiger Quelle hörte, manches leider nicht Erfreuliche noch nachzuberichten wäre. Ferner war auch Capellmeister Dorn's neues Werk: „Ein Tag in Rußland" (komische Oper in drei Acten), schon zweimal angesetzt und wieder verschoben worden, zuletzt wegen eingetretener Krankheit des Frl. Wagner. Und somit muß ich mich diesmal blos auf einen Concertbericht beschränken, der im Ganzen allerdings genug des Erfreulichen enthalten wird. Zuvörderst sei hier die letzte Soirée des berühmten Pariser Quartettvereins erwähnt, der beizuwohnen ich noch das Glück hatte, indem sie am Tage nach meiner Ankunft, Dienstag den 2. Dec., stattfand. Es ist schon viel von den enormen Leistungen der Herren Moris, Chevillard, Mas und Sabbatier geredet und besonders geschrieben worden, und deßwegen könnte ich mich schließlich mit der Wiedergabe ihres Programms begnügen. Aber ich muß gestehen, daß besonders die Ausführung des großen sechssätzigen B dur Quartetts (Op. 130) von Beethoven in einer Weise wenigstens hinter meinen allerdings sehr hochgespannten Erwartungen zurückblieb. Daran schien aber nur die nationale Eigenthümlichkeit der Ausführenden die Schuld zu tragen. Und wenn wir nun bei Berlioz' Compositionen eben der französischen Auffassung wegen manches in den Kauf nehmen müssen, was bei einem deutschen Componisten von uns getadelt werden würde, so können wir billigerweise auch den ausführenden Künstlern es nicht verübeln, ihre nationale Eigenthümlichkeit geltend zu machen und uns zu dieser Concession bequemen, selbst wenn das auf diese Weise Gebotene uns Deutschen in seiner Fremdartigkeit nicht so lieb erschiene, wie in einer von Landesgenossen veranstalteten Ausführung. Denn die großen Vorzüge des Pariser Quartetts sind bei alledem so klar in die Augen springend, die Technik jedes Einzelnen ist so durchgebildet, das Zusammenspiel so vollendet, und die Auffassung zeugt von so viel Liebe und tiefeingehendem Studium des geistigen Gehaltes, daß es, trotz der vorhin angedeuteten Einwendung gegen die Art des Vortrages, ein ausgezeichneter Genuß bleibt, diese Künstler zu hören. Unserer Meinung nach war allerdings in diesem Quartett Beethoven

nicht als der deutsche urkräftige, mitunter etwas räthselhafte, sondern als ein französirter, zierlicherer, vor die Augen getreten, und an manchen Stellen hätte ein sogenanntes „etwas mehr ins Zeug gehen" den Intentionen des Componisten wesentlicher gedient, als die zarte Nuancirung jedes einzelnen kleinen, bedeutungsvollen Zuges; allein es finden sich in derselben Partitur auch wieder so viele Stellen, die durch diese französische Vortragsweise viel hinreißender wirken, so daß schon dieser wegen man gern manches einem deutschen Gefühl weniger Convenirende vergessen haben würde. Besonders der zweite scherzoartige Satz in B moll, für jene Vortragsweise wie geschaffen, zündete dermaßen, daß er einstimmig dacapo begehrt wurde. Endlich hörten wir aber von mehreren Musikern, daß hinsichtlich der Gewalt und Leidenschaftlichkeit des Vortrags die Wiedergabe des großen A moll und Cis moll Quartetts auch einem Deutschen nichts zu wünschen übrig gelassen hätte und jene des B dur darin weit nachstände. So mußten wir nur bedauern, nicht auch diese gewaltigen Schöpfungen des Riesengeistes Beethoven von den Parisern gehört zu haben, umsomehr als kein weiteres Werk aus der dritten Periode des Meisters an diesem Abend zu Gehör gebracht wurde. Die Künstler gaben nämlich „auf Verlangen" noch ein Quartett in D dur von Mozart, welches zwar ein weniger bedeutendes Werk des großen Componisten, doch einen fast wie eine Demonstration aussehenden Beifallssturm hervorrief, und schließlich aus der „bonne époque de Beethoven", wie einige Berliner sich ausdrückten, das allerdings gewaltige Quatuor in F dur, Op. 59, welches hinsichtlich der wirklich in jeder Weise vollendeten Ausführung die Krone des ganzen Abends bildete.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Dessau.

Die Tonkunst hat durch den Kunstsinn eines die Kunst fördernden Fürsten, namentlich aber durch die unermüdliche Thätigkeit Fr. Schneider's in der freundlichen Stadt Dessau, ja in dem ganzen Anhalt-Lande eine Pflanzstätte gefunden, wie sie in einem Lande gleichen Umfanges wol selten anzutreffen ist. Dessau hat aber auch die heilige Verpflichtung, das Vermächtniß, welches ihm Fr. Schneider hinterlassen hat, wohl zu erhalten und seinen Rang als musikalisch berühmte Stadt zu bewahren In wie weit dies geschieht, muß die Zeit lehren. Wir wollen nicht vorschnell urtheilen, denn wir treten jetzt, da das Theater eröffnet und mit ihm der Concertsaal zugänglich ist, gewissermaßen in ein neues Stadium unseres Kunstlebens. Das Theater wurde am 27. Oct. mit der Oper: „Robert der Teufel" eröffnet, und zwar ohne jede Feierlichkeit, ja selbst ohne Prolog, da sich der Herzog alles dies verbeten haben soll. Das Haus selbst macht einen schönen Eindruck durch solide Pracht und Eleganz, welche letztere durch die Gasbeleuchtung um vieles erhöht wird; leider werden aber durch dieselbe auch die vielfachen Mängel an Garderobe, Decorationen u. s. w. ins hellste Licht gestellt. Auch in den Zuschauerräumen stellen sich manche Mängel heraus, so daß, wie verlautet, schon nächsten Sommer ein Umbau vorgenommen werden soll. Bei demselben wäre namentlich der Eingang zum Orchester zu berücksichtigen, der einzig in seiner Art, nicht allein unschicklich, sondern auch gefährlich sein soll. Uns will es bedünken, als sei auch der Klang und das Zusammenspiel nicht mehr so hell und deutlich, wie im alten Gebäude; liegt es am Hause — an der Aufstellung des Orchesters — oder — ? —

Bis jetzt wurden die Opern: „Martha", „Lucia", „Don Juan", „die Stumme", „Aschenbrödel", „Figaro", „das Nachtlager" vorgeführt. Die in mehreren musikalischen Zeitungen aufgetauchte Notiz, daß „Tannhäuser" in Vorbereitung sei, entbehrt alles Grundes. Wie verlautet, soll die „Jüdin" von Halevy neu einstudirt werden; sonst hört man nichts von Vorbereitung einer neuen Oper. Als Robert, Lyonel, Edgardo gastirte Herr Wiedemann mit Beifall, als Masaniello ein Herr Muck ohne alle Berechtignng zur Durchführung einer solchen Partie, weßhalb man wol auch vorzog, ihn nicht weiter vorzuführen. Das Opernpersonal besteht aus den Damen Michalesi, Bock-Heinzen, Schröder, Horack (Anfängerin), Krebs (!!) und den Herren Krüger, Pielke und Föppel*). Unter den Damen ist Frl. Schröder, früher am Stadttheater zu Breslau, wol die einzige, welche den hiesigen Ansprüchen genügen möchte; das Herrenpersonal besteht hingegen, mit Ausnahme des Heldentenor Herrn Kühn, aus tüchtigen Mitgliedern. Wir wollen uns freuen, wenn wir in betreff der Damen nach Schluß der Saison anderer Meinung sind, glauben es aber schwerlich.

Nach Concerten schmachten wir schon nun beinahe drei Jahre, da der Concertsaal des Umbaues halber nicht benutzt werden konnte; jetzt jedoch, da derselbe fertig und die Bibliothek wol auch wieder ergänzt ist, sollte man doch füglich diesen Genuß uns nicht länger vorenthalten. Bei wöchentlich Einer Oper muß es doch wol möglich sein, jeden Monat ein Concert geben zu können, wie dies auch früher unter Schneider der Fall war. Die Oper kann uns nicht entschädigen, und ist auch das große Orchester wol nicht allein der Oper wegen vorhanden. Die eigentliche dankbare Aufgabe des Orchesters bleibt immer das Concert, und verfolgt dasselbe auch noch den edlen Zweck, durch Abonnementconcerte den Fond der Witwen- und Waisencasse zu erhalten und zu vermehren.

*) Kammersänger Krüger ist zum Regisseur der Oper ernannt worden; Regisseur des Schauspiels ist Herr Grabowsky.

Die Singakademie, ein Institut, welchem wir in früherer Zeit so manchen schönen Genuß verdankten, führte am Clavier mit Quartettbegleitung unter Rösler's Leitung „die Schöpfung" von Haydn auf. Referent wies in seinem letzten Bericht darauf hin, daß es diesem Institut unmöglich gemacht sei, größere Aufführungen mit Orchester zu veranstalten, indem die Capelle nur unter ihrem Dirigenten wirken dürfe. Diesem Uebelstande ist jetzt abgeholfen, indem die Direction der Singakademie in die Hände des Capelldirigenten Musikdirector Thiele gelegt ist. Die Veranlassung hierzu gab eine Aufführung des „Paulus", welche unlängst zum Besten des zu errichtenden Denkmals für Herzog Franz von der hiesigen Singakademie, zwei Vereinen aus Köthen und der herzoglichen Capelle in der St. Johanniskirche veranstaltet wurde, und zwar unter Leitung des Musikdirectors Thiele, nachdem vorher die Dirigenten der verschiedenen Vereine das Werk einstudirt hatten. Diese Aufführung hat natürlich nicht verfehlt, den Mitgliedern der hiesigen Singakademie den Mangel eines Orchesters unter den obwaltenden Umständen recht fühlbar zu machen, und schnell beeilte man sich, Herrn Rösler zu beseitigen und Herrn Thiele die Direction anzutragen. Wir sind auch der Meinung, daß dies im Interesse der Sache liegt, doch können wir die schonungslose Art und Weise, wie es geschehen, nicht billigen, indem Herr Rösler, als tüchtiger Musiker bekannt, sich seit Schneider's Tode manches Verdienst um die Singakademie erworben hat. Möge Herr Rösler in dem Bewußtsein, nach Kräften für das Gedeihen des Instituts gewirkt zu haben, seinen Lohn finden, und in diesem Bewußtsein über die ihm widerfahrene Unbill hinwegsehen*).

Auch in diesem Jahre erfreuten uns die Herren Bartels, Storz, Lorenz und Hankel, sämmtlich Mitglieder der Hofcapelle, durch sechs Soiréen für Kammermusik. Diese brachten: Haydn, Quartette in G, D und Es dur; Mozart, Quartett in D moll, G, Es und A dur; Beethoven, Quartett in A und B dur und C moll; Mendelssohn, Quartett in A dur und E moll; Lux, Quartett in D dur; Volkmann, Quartett in A moll (wollte nicht ansprechen); Schumann, Quartett in A moll; Schneider, Quartett in G moll; und Gade, Octett in F dur.

Sämmtliche Werke wurden mit Verständniß und vielem Fleiße ausgeführt, doch möchte eine noch größere Uebereinstimmung der Spieler, wie wir sie später bei den Gebrüder Müller aus Meiningen gewahrten, zu wünschen sein. Diese gaben Quartette von Haydn in B, Mozart in C und Beethoven in Es mit einer solchen Eleganz und Feinheit, ohne im geringsten an Schwäche oder Manirirtheit zu streifen, wie wir sie nur bei dem alten Quartett der Gebrüder Müller früher gehört haben. Es war ein großer Genuß, diese Brüder, sichtlich begeistert und beseelt von ihrer Aufgabe, spielen zu hören. Leider war die Soirée spärlich besucht, und gereicht dieses Ignoriren solcher vorzüglichen Leistungen dem sonst als kunstsinnig bekannten hiesigen Publicum nicht zum sonderlichen Ruhme.

Der Kirchenchor der Schloßkirche unter seinem Dirigenten Th. Schneider gab im Laufe des Sommers in den benachbarten Städten Köthen und Zerbst besuchte Kirchenconcerte, welche sich, nach den darüber erschienenen Berichten, eines allgemeinen Beifalls zu erfreuen hatten. Auch veranstaltete derselbe bei Gelegenheit einer Lustpartie nach Wörlitz eine Aufführung in der dortigen schönen Kirche. Die regelmäßigen Sonnabend-Vespern des genannten Chores brachten Chöre von Bach, Durante, Elze, Gallus, Händel, Haydn, Hauptmann, Klein, Mendelssohn, Palestrina, Romberg, Rolle, Richter, Fr. Schneider, Th. Schneider, so wie Kirchenmusiken von Bach, Schneider, Mozart, Haydn, Beethoven u. a. m. Die neu restaurirte Schloßkirche wurde am 16. Novbr. wiederum für den Gottesdienst eröffnet, und zur Feier dieses Tages eine dazu componirte Cantate für Chor und Orchester von Th. Schneider, die sich einer erweiterten Liturgie anschloß, aufgeführt; am Nachmittage desselben Tages Cantate von M. Hauptmann mit Posaunen und Orgel.

Den 23. Nov., als dem Tage, an welchem vor drei Jahren Fr. Schneider zur Ewigkeit einging, feierte die Th. Schneidersche Musikschule durch Aufführung einiger Chöre aus dem „Weltgericht" und bisher ungekannter Compositionen des verblichenen Meisters. Tags darauf veranstaltete die Singakademie eine Gedächtnißfeier, welche aus einem Chore aus „Absalon" von Fr. Schneider, dem Benedictus aus Mozart's Requiem und einem Melodrama: „Friedrich Schneider", Text von Franz Weber, Musik von Thiele, bestand. Letzteres enthält eine Zusammenstellung von Schneider'schen Compositionen und Anklänge aus dessen Werken, sowie einige Nummern Thiele'scher Compositionen, alles durch Declamation zu einem Ganzen verknüpft. Wir hatten nicht Gelegenheit, der Aufführung beizuwohnen, doch scheint es uns, als hätte man das Gedächtniß eines so verdienstvollen Tonkünstlers durch Vorführung eines seiner ohnehin so selten gehörten größeren Werke, einer Symphonie oder eines Oratoriums, feiern sollen. Dies ist unserer Ansicht nach der richtige Weg, das Andenken des für uns leider zu früh heimgegangenen Meisters frisch zu erhalten.

Dessau, im December. K.

*) Von der Aufführung des Paulus wollen wir noch erwähnen, daß Frl. Jenny Meier aus Berlin, eine mit schönen Tonmitteln ausgerüstete Sängerin, die Altpartie übernommen hatte; das Einzige, was wir beziehendlich ihrer Auffassung zu tadeln hätten, ist das zu Schleppende ihres Gesanges in der Arie.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Man schreibt aus Rom unterm 1. Decbr. 1856: Ich würde nur weniger oder mehr Bekanntes wiederholen, wenn ich die Schäden unserer gegenwärtigen Kirchenmusik näher nachwiese. In Rom namentlich ist die Kirchenmusik dahin gerathen, daß ihre Entartung den ganzen Cultus dem Spotte aussetzt. Auf Specialbefehl des Papstes erließ deßhalb der Generalvicar Cardinal Patrizi am 26. Nov. ein Rundschreiben an die Kirchenobern, dem Unwesen zu steuern. Es heißt darin: er müsse zu seinem größten Schmerze sagen, daß „die Kirchenmusik durch den oft mehr theatralischen, als religiösen Styl der Composition, durch den profanen Vortrag des Gesanges, durch die zur Ausführung gewählten Instrumente, jetzt für die Gläubigen mehr zu einem Gegenstand des Skandals, als der Erbauung geworden sei." Deßhalb wird verordnet: Trommeln, Pauken, Handbecken sind aus der Kirche verwiesen; bei den Capellen-Functionen sollen keine Theaterstücke mehr, keine Theatermelodien; bei der Messe keine Theatermusiken, keine allzu brillanten Sonaten (!) vorgetragen werden. An die Stelle dieses bisherigen Geklingels soll fortan so viel als möglich überall der einfache Chorgesang „alla Palestrina" mit reiner Orgelbegleitung im Kirchenton(?) treten. — Dieses Rundschreiben an die geistlichen Obern hat sich aber schon jetzt als ein nicht ausreichender Impuls ausgewiesen, da von dieser Seite mehrfach ganz richtig bemerkt wurde: die Reform müsse mit den Capellmeistern den Anfang machen. So sind nun auch an diese vom Cardinal-Generalvicar geeignete Instructionen erlassen. Sie sind von geschichtlichem Interesse, wenn sie auch nur den Auskehricht sehen lassen, der sich in dieser Richtung angehäuft. — Der Capellmeister soll den Dienst Gottes vor Augen und im Herzen haben, und nicht darnach haschen, Proben seiner glühenden Phantasie (?) hören zu lassen. Denn nach der heutigen Methode werde das Gotteshaus mit dem (italienischen Opern-) Theater verwechselt, nicht allein durch Nachahmung von Melodien, sondern auch durch Vortrag von Stücken, wobei die heiligen Schriftworte den Tönen aufgezwängt werden. Darum seien künftig alle Motive aus dem Gotteshaus verwiesen, welche ans Theater erinnern. Dasselbe werde beim Vortrag beobachtet: er athme sanfte religiöse Freude, nicht zügellose Wildheit des Tanzes. Kein Duett, kein Terzett mehr, wie es über die Opernbühne geht! — — —

Weimar, 27. Dec. 1856. Ich schreibe Ihnen kurz vor Jahresschluß noch einmal, um Ihnen noch im alten Jahre die größte Tagesneuigkeit mitzutheilen, daß Liszt wieder hier ist, und gleich in der ersten Woche seines Hierseins die Dirigententhätigkeit wieder begonnen hat. Er kam am 18. Dec. ganz in der Stille, und völlig unerwartet hier an, so wie er's liebt, um alles Aufsehen, alle Feierlichkeiten zu vermeiden, denen er sonst kaum entgangen wäre. Er war genau vier Monate von hier abwesend — von Mitte August bis Mitte December — erst 1½ Monat in Gran, Pest, Wien und Prag, dann mindestens ebensolange in Zürich (inclusive Winterthur und St. Gallen) und auf der Hin- und Rückreise noch einige Zeit in Karlsruhe, Stuttgart und München. Das ist doch jedenfalls lange und weit genug, um nun auszuruhen und seiner Selbst sich widmen zu dürfen!

Es scheint auch, als sei Liszt wenigstens nicht gesonnen, in dieser Saison noch fernere Reisen zu unternehmen, obgleich es an Veranlassung dazu nicht fehlt. Eine Einladung in einem münchner Odeon-Concert, während seiner Anwesenheit dort, einige seiner Werke zu dirigiren, schlug er vor der Hand aus, weil er sich nach Ruhe und stillem Schaffen in Weimars Altenburg sehnen mochte. Doch hat er versprochen, „später" nach München zu kommen. Aus gleichem Grunde dürfte den Einladungen, nach Dresden, Berlin, Wien, Rotterdam etc. zu Concerten zu kommen, jetzt keine Folge geleistet werden können. Liszt hat für das nächste Jahr, wie ich Ihnen schon früher mittheilte, so große Werke vor — seine erste Arbeit dürfte die Composition einer neuen Symphonie, der „Hunnenschlacht", (nach Kaulbach) sein —, daß es eine Unmöglichkeit wäre, sie zu vollenden, wenn er den Rest der Saison durch neue Reisen zersplittern wollte. Doch macht unser Meister so vieles möglich, was Anderen unmöglich scheint, daß man auch hier nicht voreilig prophezeihen darf, da man sonst eines schönen Tages sich ein gründliches „Dementi" holen könnte, ohne doch einer „Dementia" sich schuldig zu wissen!

Liszt's erstes Wiedererscheinen am Dirigentenpult war nicht nur für seine Freunde, es war für Weimar ein Ereigniß. Natürlich konnte nur eine Wagner'sche Oper („Tannhäuser") die Veranlassung werden, wenige Tage nach seiner Ankunft (am 26. Dec.) den Feldherrnstab wieder zu schwingen. Als er am Pult erschien, und eine Verbeugung gegen das Publicum machte, wurde er mit lebhaftem, langem Applaus empfangen. Die Ouverture ging in wunderbarer Vollendung. Nach ihrem Schluß brach ein Beifallssturm, ein wahrer Jubel aus, der gar nicht enden wollte. Und nicht nur die Capelle, auch die Sänger beeiferten sich, ihr Bestes zu leisten, um dem Meister, wie dem Werke Ehre zu erweisen. Alle sangen mit wahrer Begeisterung; Caspari (Tannhäuser), Frl. Wolf (Venus) waren vortrefflich, Wolfram und Elisabeth (Herr u. Frau v. Milde) ausgezeichnet, wie immer.

Am 1. Januar wird Liszt zum zweitenmal dirigiren, das erste große Hofconcert in dieser Saison, mit großem Orchester. Von dem Programm wissen wir bis jetzt erst, daß Wagner's „Faust-Ouverture" das Concert und das neue Jahr eröffnen wird. — Wenige Tage später, in der ersten Woche des Januar, wird Liszt's Schüler, H. v. Bronsart, sein Abschiedsconcert geben. Er tritt seine erste Kunstreise ins Ausland, nach Paris an, und nimmt von Weimar echt „weimarisch" Abschied. Liszt wird dirigiren. Des Meisters größte, und noch ungedruckte symphonische Dichtung, die „Bergsymphonie" (Ce qu'on entend sur la montagne), kommt zur Aufführung. H. v. Bronsart spielt ein neues Concert von Liszt mit Orchester (sein zweites), noch Manuscript, das bis jetzt noch nirgend gehört wurde.

Hoplit.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Camilla Pleyel ist von einer Kunstreise in der Schweiz nach Paris zurückgekehrt.

Musikfeste, Aufführungen. Auch Bonn hat sich den Städten angereiht, in denen Reinthaler's „Jephta" zur Aufführung gekommen ist. Musik-Dir. Dietrich hatte das Werk mit großer Sorgfalt einstudirt, die Aufführung leitete der Componist selbst und das Werk erhielt verdiente allgemeine Anerkennung.

Hiller's neuestes Werk „die Weihe des Frühlings" oder „die Gründung Roms", ein Oratorium im modernen Styl, ist nun auch im Thater zu Köln aufgeführt worden, und fand allgemeinen Beifall.

In Bordeaux wurde bei Gelegenheit des Cäcilienfestes in der Notre-Dame-Kirche Beethoven's C dur Messe aufgeführt. Gewiß eine Rarität!

Neue und neueinstudirte Opern. In Gratz wird „Lohengrin" vorbereitet.

Verdi's Oper „La Traviata" ist durch die Sängerin Piccolomini nun auch von London nach Paris verpflanzt worden, und hat kein Glück gemacht. Es ist die in italienische Musik übersetzte „Dame aux Camélias" des jungen Dumas. Der Unterschied ist nur, daß aus der Camelia ein — Veilchen geworden ist. Die Oper soll übrigens so schwach instrumentirt sein, daß man diesmal ohne Kopfschmerzen davon kommt.

Am 19. December kam Heinrich Dorn's neuestes Werk: „Ein Tag in Rußland", komische Oper in drei Acten (nach dem Französischen von Grünbaum), in Berlin zum ersten Male zur Aufführung.

Von Leo Delibes, einem Schüler A. Adams, wurde in der Komischen Oper eine Operette: „Sechs Töchter zu verheirathen", mit Erfolg aufgeführt. Die Musik soll „adamisch" sein, d. h. leichte Waare, und das Libretto höherer Blödsinn, aber komisch.

Musikalische Novitäten. Die von D. H. Engel neu bearbeiteten und mit Pianoforte-Begleitung versehenen geistlichen Melodien von J. W. Frank aus der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, deren einige in den großen merseburger Orgelconcerten sowie in einer kürzlich durch den Riedel'schen Gesangverein in der Pauliner Kirche zu Leipzig veranstalteten Aufführung so allgemein beifällig aufgenommen wurden, erscheinen soeben bei Breitkopf und Härtel.

Literarische Notizen. Arnold Schloenbach giebt in Mannheim, seinem gegenwärtigen Aufenthaltsort, vom 1. Januar 1857 an ein Journal unter dem Titel „Süddeutsche Blätter für Kunst, Literatur und Wissenschaft" heraus, welches wöchentlich in einem Bogen erscheint und dessen Preis 26 Sgr. für das Quartal beträgt. Da Schloenbach einer von den Dichtern ist, die an der Tonkunst lebhaften Antheil nehmen (wir erwähnten schon früher, daß u. a. die Dichtung zu Rubinstein's Oratorium von ihm ist), so machen wir unsere Leser auf sein Unternehmen aufmerksam. Für diese Bl. hat er nur ein paar Kleinigkeiten geschrieben, Größeres von ihm enthalten unsere „Anregungen".

Vermischtes.

Die pariser Große Oper besitzt seit einem [illegible] einen merkwürdigen Tenor in Herrn Octave. Er wird dafür bezahlt, daß er nicht singt. Seit einem Jahre ist er mit 24,000 Fr. engagirt, ohne aufgetreten zu sein. Jetzt debutirt er im „Théâtre lyrique".

Der Deutschen Tonhalle in Mannheim sind bis zum letzten Termin ihres neuesten Preisausschreibens, für die vollständige Musik zur „Jungfrau von Orleans", 22 Preisbewerbungen zugegangen. Einige später eintreffende Compositionen konnten nicht mehr berücksichtigt werden.

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Aloys Schmitt, Op. 122. 3. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Offenbach, André. 5 fl.

Mit diesem Trio (in Es dur), das nach Form und Gehalt an die Zeit der mittleren Periode Beethoven's erinnert, tritt uns der Componist, was Gewandtheit und Glätte betrifft, als ein sehr schätzenswerther entgegen. Der erste Satz beginnt mit einem einleitenden Adagio. Die beiden ersten Tacte sind nicht ohne Spannung, jedoch schon mit dem dritten werden wir in die Zeit versetzt, wohin das ganze Trio gehört, ja derselbe sagt auch ganz bestimmt, was wir an Erfindung zu erwarten haben, und das ist leider wenig. Das darauf folgende Allegro, 4/4 Tact, ist von solidem Inhalt, der Mittelsatz, an kunstvoller Bearbeitung wenig reich, ist trotzdem nicht ohne Interesse; am Ende der Wiederholung erscheinen, durch glückliche Wendung einer kurzen und frischen Modulation, noch einmal die ersten sieben Tacte aus dem Adagio, was von guter Wirkung, die kleine Erinnerung daran angenehm macht. Der zweite Satz, B dur, Andante con moto quasi Allegretto, 2/4 Tact, ist sehr harmloser Natur, und nähert sich der Idylle; artet aber, nach jetzigem Standpunct, zuweilen in musikalische Spielerei aus. Leute, welche schon mit einer hübschen Zusammensetzung zufrieden sind, werden es gern haben, gering von Erfindung, klingt alles schon wie oft gehört. Bei dem dritten Satz, Menuett, Es dur Presto, überschrieben, waren wir überrascht, ein Scherzo statt einer Menuett zu finden. Schon das Tempo Presto, die Form, welche in einer langen Coda weit über über die der Menuett hinaus reicht,

und besonders das lustig neckende Spiel, was dem Ganzen zugrunde liegt, ist nicht das, was man bei einer Menuett erwartet. Dieser Satz wird vielleicht die meisten Freunde finden. Das Finale, Vivace, 6/8 Tact, natürlich wieder in Es dur, ist allerdings von lebendigem Charakter, bietet aber zuwenig, um irgend einen bedeutenden Schlußerfolg zu sichern; ebenfalls glatt und gut gearbeitet, steht es den vorhergehenden Sätzen nicht nach. Triospielern, welche schnell einmal ein anderes, als die gewöhnlich anerkannten spielen wollen, wird dieses, trotz unserer kleinen Rügen, anständige Trio gewiß zustatten kommen; es läßt sich ohne viel Mühe vom Blatt spielen, die Passagen in der Clavierstimme sind allbekannte. Weniger geübten Spielern sei es zum Studium anempfohlen, es ist durchgängig praktisch, und der Nutzen, zu neuem Größeren schreiten zu können, wird ihnen gewiß nicht ausbleiben.

CP.

Instructives.

Für Pianoforte.

Adolph Trube, Op. 23. Bunte Blumen für angehende Clavierspieler. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Friedrich Baumfelder, Op. 9. **Trois fleurs.** Ebendas. 12½ Sgr.

Die bunten Blumen sind fünfzehn allerliebste kleine Tonstücke, welche schon etwas vorgeschrittenen Kindern immer mehr Lust zum Clavierspiel erwecken müssen. Nr. 11, Zigeunertanz, und Nr. 12, Etude („Finger, lauft schnell"), sind nicht ohne besonderen Reiz; das Werkchen sei hiermit bestens empfohlen.

Die drei Blumen von Baumfelder, „Vergißmeinnicht", „Hyacinthe" und „Alpenrose", sind leichte Stücke von sehr gewöhnlicher Art. Sollen wir eines davon als leidlich anerkennen, so wäre es Nr. 2; es hat wenigstens vor den anderen etwas Selbständiges.

CP.

Intelligenzblatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger, C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. Nr. 2. Den 9. Januar 1857.

Compositionen von Friedrich Grützmacher.

Sechs Gesänge für vier Männerstimmen, Op. 23. 1 Thlr. 5 Ngr.

Erinnerungen an das Landleben, sechs charakteristische Tonstücke für das Pianoforte. Op. 24. 1 Thlr.

Palmen des Friedens, sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 29. 1 Thlr.

(Sämmtlich im Verlag von C. F. Kahnt in Leipzig.)

Friedrich Grützmacher hat in kurzer Zeit, rasch hintereinander, soviel musikalische Werke veröffentlichen lassen, daß ein Blick auf seine musikalische Wirksamkeit nicht ungerechtfertigt erscheint. Das Gebiet, auf welchem Grützmacher sich vorzugsweise bewegt, ist das der Salonmusik. Daß über die Gattung nicht unbedingt der Stab zu brechen sei, ist in dies. Bl. schon öfter bemerkt worden, wenn sie nicht geradezu alles musikalischen Inhaltes als bar und ledig sich erweist. Zu dieser besseren Richtung, die nach der idealen Seite hin allerdings die Kunst zu fördern nicht beanspruchen kann, sondern mehr einem veredelten Realismus huldigt, ist Grützmacher zu zählen. Seine Werke haben rasch Absatz gefunden, weil sie bei ansprechender Form Gesundheit und Natürlichkeit in sich vereinigen, sich fern halten von schaler Sentimentalität und nur den einen Zweck verfolgen, dem musikliebenden Publicum eine solide Unterhaltung zu gewähren, die bei empfänglicheren Seelen vielleicht doch als Vorstufe zu höherem Aufschwung dient und als vorbereitende Propaganda betrachtet werden kann. Von diesem Gesichtspuncte aus verdienen die Compositionen von Grützmacher Beachtung und dürfen nicht mit anderen blos flüchtige Salonunterhaltung bezweckenden Compositionen auf gleiche Stufe gestellt werden.

In den oben angezeigten drei Werken hat der Componist wenn auch nicht einen neuen Weg betreten, doch einen Ton angeschlagen, der von einem höheren Streben Zeugniß ablegt; er hat darin mehr auf das Gemüth als auf den nur äußere anlockende Reize verlangenden Sinn einzuwirken verstanden; man merkt, daß er von dem darzustellenden Gegenstande mehr erwärmt und ergriffen ist, wenn ihm auch noch nicht völlig die Emancipation von allen Aeußerlichkeiten gelungen ist. Es ist aber doch schon sehr anerkennenswerth, wenn ein Schritt zu dem Höheren sich kundgiebt, wenn ein Componist, dem die industrielle Richtung manche Verlockungen bietet, durch die eigene Willenskraft von einer Bahn ablenkt, die ihn früher oder später wie viele hundert andere in den verschlingenden Strom der Vergessenheit hinabstürzt.

In den Männergesängen herrscht ein frischer Zug, man findet nichts Gemachtes darin, es ist alles wahr empfunden, von guter und leicht ausführbarer Sangbarkeit und auch solchen Vereinen zugänglich, die über keine großen Mittel zu disponiren haben. Auch haben die Lieder verschiedene Färbung, dem Heiteren wie dem Ernsten ist Rechnung getragen. Ein schönes Stück, voll tiefer Empfindung ist Nr. 2, „Das Grab". Wir heben es unter den ernsten hervor, weil das Gedicht (von Fr. Schulz) in seinem milden Ernste denjenigen musikalischen Ausdruck erhalten hat, der ihm die Sympathie aller, die es singen werden, sichern wird. Das „Trinklied" und „Unkenlied" werden durch ihre ansprechende Natürlichkeit gewinnen, sowie das „Gute Nacht" (für eine Solostimme mit Brummstimmen, denen allerdings Referent principiell abhold ist) durch seinen fließenden Gesang. „Morgenwanderung" und „Willkommen" sind zwei

Lieder, die Kraft und Frische haben, um überall die erwünschte Wirkung damit zu erzielen.

Die „Erinnerungen an das Landleben" enthalten folgende Stücke: „Am Quell", „Im Grünen", „Ländlicher Brautzug", „Mondnacht", „Auf dem Tanzplane", „Abschied vom Lande". Die Malerei, die sich darin findet, hält sich auf derjenigen Grenze, die ihre Berechtigung zuläßt; übrigens herrscht durchweg der Ausdruck der Empfindung vor, und zwar in einer Weise, die den Componisten über die moderne Schönthuerei mit Gefühlen weit hinausrückt. Wir begegnen auch hier einer Natürlichkeit, die frisch heraussagt, was sie empfindet, die nicht durch Floskeln und Phrasen Wirkung erzielen will, sondern durch das einfache Wort, das aus dem Herzen quillt. Können wir auch nicht die musikalische Erfindung bedeutend und hervorstechend darin bezeichnen, so bewegt sich die musikalische Sprache doch in einer Sphäre, die weit entfernt ist, sich mit Gewöhnlichem und Hergebrachtem zu begnügen. Sie verschmäht den vielbetretenen Weg zu gehen, und sucht sich einen Pfad, der uns häufig an Stellen führt, wo unseren Blicken schöne blumige Auen entgegen lachen. Es haben diese Stücke durchweg gute Zeichnung; sie sind auch von schöner Färbung; der Componist hat sich zu hüten gewußt vor allzu dicker Farbengebung, die zu diesen Miniaturstücken wenig passen würde. Neben dem melodischen Elemente, das sich auf eine gewinnende Weise geltend zu machen weiß, spielt das charakteristische eine wesentliche Rolle; jedes dieser Stücke hat eine dem Charakter entsprechende Physiognomie, die uns über ihr Wesen keinen Augenblick in Zweifel läßt. Ihre Ausführbarkeit bietet keine unüberwindlichen Schwierigkeiten und sind somit auch mittelmäßigen Spielern zugänglich.

Auch in den „Palmen des Friedens" hat der Componist einen anderen Ton angeschlagen, als in früheren Gesängen, die Referent zu Gesicht gekommen sind. Wir bemerken zunächst darin ein tieferes Erfassen der Texte. Die Melodien sind mehr das Erzeugniß einer auf das Wesen des Textes gehenden Conception. Sodann zeigen diese Gesänge gegen frühere des Componisten eine edlere Haltung; sie lassen uns erkennen, daß es dem Componisten nicht darum zu thun gewesen, blos Ansprechendes zu liefern, nur solches, was eine sogenannte Allerweltsphysiognomie hat, sondern er hat ihnen einen Ausdruck zu geben gewußt, der mit den Dichtungen in Einklang steht. Obschon man darin das höhere blühende Phantasieleben nicht findet, wird doch jeder sympathisch von ihnen berührt werden, weil ihr Ton auf einem edlen Grunde ruht und der Ausklang der Empfindung in einfacher, ungesuchter Natürlichkeit sich kundgiebt.

Es steht zu erwarten, daß der Componist für die Folgezeit noch Bedeutenderem zustreben wird, da wir in den eben besprochenen Compositionen gegen frühere einen nicht unerheblichen Fortschritt bemerkt haben. Die Theilnahme, die seine früheren Compositionen gefunden haben, wird durch die vorliegenden gewiß noch erhöht werden. Die äußere Ausstattung hat die Verlagshandlung in sehr splendider Weise herzustellen gewußt.

Emanuel Klitzsch.

Aus Berlin.

(Fortsetzung.)

Wie Sie wissen, haben sich die pariser Künstler sogleich wieder nach Frankfurt a. M. gewendet, von welchem Orte aus sie in Deutschland eigentlich erst bekannt und berühmt wurden, um dort noch einige Soiréen zu veranstalten und dann nach Paris zurückzukehren, leider ohne vorher Leipzig zu berühren. Dort wären sie jedenfalls sehr warm aufgenommen worden und hätten auch in ihrem Programme von der genialen Idee, nur die letzten Werke Beethoven's zu Gehör bringen zu wollen, nicht abzugehen brauchen, ohne dabei dem Publicum vor den Kopf zu stoßen, wie das hier leider der Fall ist. Denn die guten Berliner sind, wie es scheint, von einer großen Mozart-Bewunderung allmählich bis zu einem haydnischen Götzendienste vorgeschritten, trotz ihrer großen Christlichkeit. Doch dies sind leider Facta, an denen vorderhand nichts zu ändern ist, wenigstens so lange nicht, als die Unmündigkeit eines großen Theils der Zuhörer hier fortdauert, welche sich selbst gern alles Denkens begeben, um aber doch ein Urtheil äußern zu können, wörtlich die Meinung der von ihnen verehrten Recensenten nachbeten. Auf der andern Seite ist es dagegen erfreulich zu sehen, wie sehr die jüngeren hier lebenden Musiker Opposition machen gegen dies gedankenlose Treiben, und wie sehr sie besonders in den Programmen ihrer Concerte darauf bedacht sind, der Neuzeit Werken einen Weg zu bahnen, durch Vorführung theils dieser selbst, theils derjenigen Schöpfungen, welche auf jene hinweisen. Wir hatten bereits zweimal Gelegenheit, derartigen Aufführungen beizuwohnen, Dienstag den 9. Dec. der zweiten von R. Grünewald und R. Radecke veranstalteten Soirée für Kammermusik und Mittwoch den 17. Dec. der zweiten Trio-Soirée der HH. v. Bülow, Laub und Wohlers.

Im erstgenannten Concerte kam ein Duo für Violine und Pianoforte (F moll) von Woldemar Bargiel zur Aufführung, das im Ganzen den Erwartungen entsprach, welche bei dem bedeutenden, schon durch manches treffliche Werk bewährten noblen Talente und der stets auf das Edle gerichteten künstlerischen Gesinnung des Componisten gehegt werden durften. Es athmet eine gewaltige Leidenschaftlichkeit in diesem dreisätzigen Werke, das in seiner Stimmung und seinem Charakter sich sehr an Schumann anlehnt, ohne irgendwie zu Reminiscenzen Gelegenheit zu geben, und bei all dem schmerzlichen

Ringen, welches es ausspricht, doch immer klar und schön bleibt. Wenn wir uns einige Kritteleien hier erlauben wollen, so geschieht dies blos aus Interesse für den Componisten selbst, dessen Schöpfungen wir aus vollster Ueberzeugung die möglichste Anerkennung und Verbreitung wünschen. Sie betreffen hauptsächlich eine gewisse Starrheit, welche besonders den ersten, jedenfalls bedeutendsten Satz oft als ein arrangirtes Orchesterwerk erscheinen läßt, sich auch in den anderen Sätzen zu erkennen giebt und ihren Grund wol darin hat, daß dem Clavier zu wenig gegeben ist und dasselbe infolge dessen an vielen Stellen leer klingt. Der harmonische Reichthum, welchen der Componist andeutet, würde durch geschickte und wirkungsvolle Figuration noch mehr zur Geltung kommen, als durch das bloße Aufeinanderfolgen der Accorde, das nicht selten ermüdet. Eine Monotonie verursacht ebenfalls die Manier, fast jedes Thema erst vom Piano, dann von der Violine vortragen zu lassen; zopfig aber geradezu erscheinen die Repetitionen der ersten Theile des ersten und letzten Satzes, welche denn doch mit Beethoven's neunter Symphonie für beseitigt erachtet werden sollten. Ebenso erschien der am Schlusse des Ganzen unvermeidliche Dur-Jubel uns doch als eben etwas Vermeidliches, da die ganze Stimmung des Werkes auf denselben eigentlich nicht hindrängt. Doch dies Letztere ist des Componisten Sache, der in diesem Werke jedenfalls dargethan, daß ihm die Kunst etwas Heiliges, sein Streben und Ringen ein ernstes und sein Können ein tüchtiges ist. Möge dies Duo viel Freunde finden und allenthalben ihm eine so liebevolle Ausführung wie hier durch die HH. Radecke und Grünewald, zu Theil werden. — Ebenfalls höchst interressant erschien uns die Vorführung eines ganz gewaltigen Schubert'schen Werkes, das die HH. von Bülow und Radecke auf einem etwas tonlosen Flügel mit großer Brillanz zur Geltung brachten. Es ist eine vierhändige Claviersonate (C dur, in vier Sätzen), von so symphonischem Charakter, daß der Gedanke an Orchestrirung derselben, welchen, wie wir hören, auch Joachim zur Ausführung gebracht haben soll, als ein sehr naheliegender und glücklicher bezeichnet werden muß. Besonders Scherzo und Finale dieser gewaltigen Tonschöpfung haben einen wahrhaft hinreißenden Zauber in sich und schon allein dieses Satzes wegen sollte das Werk, welches bis jetzt verhältnißmäßig noch so sehr wenig bekannt ist, eine möchlichst weite Verbreiturg finden. Das Nämliche gilt von vielen der herrlichen schottischen Lieder Beethoven's, deren Existenz der größte Theil des Publicums kaum ahnt und von denen gar manche auch den modernsten Anforderungen noch gerecht erscheinen. Besonders glücklich war der Gedanke zwei derselben, zu welchen Beethoven die originelle und sehr schön klingende Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell gesetzt hat, an diesem Abende mit vorzuführen, da schon die äußere Fassung jener Lieder sie als der instrumentalen Kammermusik verwandt bezeichnet und durch Gesangspiècen überhaupt jenen nicht selten an Monotonie leidenden Concerten eine sehr wohlthuende Mannichfaltigkeit verliehen werden kann. Sie wurden nebst zwei Schubert'schen Liedern von Frau Franziska Würst, der Gattin des hier sehr bekannten Componisten, mit großer Wärme und Innigkeit vorgetragen. Den Schluß bildete das Mozart'sche Quintett in C dur, in lobenswerther Ausführung. — Was die vorhin erwähnten Triosoiréen anbelangt, so mußten sie von Anfang an das Interesse aller Musikfreunde und Musiker auf sich ziehen, da schon die im voraus bestimmten und veröffentlichten Programme als ideale bezeichnet werden konnten, und die Ausführung vonseiten solcher Künstler, als welche v. Bülow und Laub gefeiert werden, nur die höchsten Genüsse verheißen durfte. In der ersten Aufführung, zu deren Zeit ich noch nicht zugegen war, kam ein Trio in Fis moll von César Franck aus Lüttich zum Vortrag, das allen Berichten zufolge ein sehr bedeutendes Werk zu sein scheint und als solches auch schon theilweise von der Kritik anerkannt worden ist. Hans v. Bülow spielte sodann die 32 Variationen über einen Walzer von Beethoven, welche hier noch nicht gehört wurden und als das letzte Clavierwerk des Meisters gewiß ebenfalls für jeden vom höchsten Interesse sein mußten. Den Schluß aber bildete Schubert's wunderbares B dur Trio, ein für Berlin gleichfalls neues Werk. Für die zweite Mitwoch den 17. Dec. stattgefundene Soirée war ein gewissermaßen historisches Programm aufgestellt, enthaltend eine Sonate für Pianoforte und Violine von Bach in A dur, ein weniger bekanntes, aber reizendes Trio von Mozart in E dur, Beethoven's herrliche D dur Cellosonate und Robert Schumann's gewaltiges erstes Trio in D moll. Letzteres war merkwürdiger Weise auch noch eine Novität für Berlin, errang sich aber sofort eine glänzende Anerkennung. — In der dritten Aufführung endlich werden u. a. Volkmann's großes B moll Trio und Liszt's H moll Sonate, wiederum zwei höchst bedeutende Neuigkeiten für die hiesigen Concertbesucher, zum Vortrag gelangen. Ueber die Ausführung aller dieser Stücke brauche ich Ihnen nichts zu berichten, da Sie die großartigen Leistungen v. Bülow's und Laub's selbst kennen und beide Künstler auch in der musikalischen Welt einen solchen Ruf genießen, daß man zur Vermehrung desselben wol nicht viel mehr beitragen kann. Auch der Violoncellist, Herr Wohlers, ist hinsichtlich der Technik ein Virtuos auf seinem Instrumente. Doch mangelt ihm noch Herrschaft über seinen Ton und hier und da Klarheit in der Auffassung. Gleichwol wird Hrn. v. Bülow besonders von der Kritik, welche seinen enormen Vorzügen allerdings eine verbissene Anerkennung zollen muß, doch so oft hier und da etwas angehängt, und zwar immer grundlos und

mit so gehässiger Rohheit, daß es Pflicht ist für einen unparteiischen Berichterstatter, seines Spieles als des vollendetsten, welches nach dem Liszt'schen gehört werden kann, zu gedenken, besonders da dasselbe so durchaus objectiv ist und sich demnach stets nach dem Charakter der vorzutragenden Pièce richtet. So glauben wir kaum dieselbe Persönlichkeit künstlerisch thätig zu hören, wenn wir Bülow's Vortrag eines Mozart'schen und eines Schumann'schen Werkes dicht hintereinander vernehmen. Denn er spielt Mozart mit jener Einfachheit, und fast möchte ich sagen, Naivetät, welche die Natur Mozart'scher Clavierwerke erfordert, und weiß das gewaltige Feuer, durch welches er an gewissen Stellen neuer Compositionen das Pianoforte zu einem ganzen volltönenden Orchester umwandelt, ohne Mühe hier zu ignoriren. Diesen Vorzug empfinden wir schon dann als einen sehr großen, wenn wir allein an die kokette Art und Weise mancher Quartettspieler denken, welche aus Haydn'schen Quartetten „etwas zu machen" sich abmühen und somit den unverkümmerten Genuß von des Meisters ursprünglicher Naivetät fast durch jeden Bogenstrich vernichten. — Die neueren Componisten höre ich freilich noch lieber von Bülow vortragen, da hier sein ganzes Ich mit den Werken sich verschmilzt und diese dadurch unendlich viel eindringlicher macht. Dabei ist aber seine Empfindung stets maßvoll, sein ganzes Spiel durchaus klar und besonders der Anschlag so duftig und weich, letzteres auch im höchsten Fortissimo, daß das Material ganz verschwindet, wir demnach nie einen durch Ueberanstrengung dieses Materials hervorgerufenen unschönen Ton zu hören bekommen. Und hinsichtlich dieser Eigenschaft muß die staunenswerthe Kraft, welche v. Bülow oft und lange Zeit hindurch entfaltet, noch staunenswerther erscheinen. Aber all dessenungeachtet wird ihm hier Kälte, übermäßiger Kraftaufwand u. a. von der Kritik vorgeworfen, und in Folge dessen auch von all den Unmündigen, welche den Orakelsprüchen der Vossischen- und National-Zeitung eifrigst nachbeten. Da dies jedoch alles eigentlich nur der „Zukunft" gilt, Hans v. Bülow also nicht allein trifft, so möchte es ohne weitere Klage zu dem großen Wall von Bosheiten geworfen werden, welcher von diesen Leuten errichtet wird, das ihnen unbequeme neue musikalische Leben zu erdrücken. Wenn aber selbst Robert Schumann, welcher doch schon durch seinen Tod nach Victor Hugo's bekanntem Satze: „Große Männer, wenn ihr morgen berühmt sein wollt, so sterbt heute", ein Recht auf allgemeine Anerkennung haben dürfte; wenn selbst dieser unsterbliche Meister noch immer wie ein Schulknabe wenigstens theilweise von der hiesigen Kritik behandelt wird, und wir uns z. B. belehren lassen müssen, daß in der Manfred-Ouverture, diesem genialsten, auch technisch gefeiltesten Werke Schumann's, das unbedingt so und so viel großen und bedeutenden Schöpfungen Beethoven's ebenbürtig zur Seite stehen kann, — das Wollen ein sehr ehrenwerthes sei, das Wissen und Können jedoch den Ansprüchen, welche man für das Werk und den Componisten selbst erhöbe, nicht entspräche: so halten wir es für Pflicht, dieser das ganze musikverständige Publicum beleidigenden Bornirtheit entgegenzutreten. Darum, weil die Berliner sammt ihrer Kritik 20—30 Jahre hinter der Kunstgeschichte herstolziren, haben sie nicht das Recht, mit ihrer Langsamkeit zu prunken; darum, weil ein Künstler in seiner Großartigkeit und Tiefe ihnen zu fremd erscheint und von ihren bequemen Sinnen nicht verstanden wird, steht es ihnen nicht zu, ihn in den Koth zu treten, wie sie es Richard Wagner theilweise gethan, oder ihn von oben herab gleich einem Schulknaben anzusehen, der mit unerhörter Arroganz die Stellung eines Lehrers beansprucht, ein Verfahren, das sie zu ihrer eigenen Blamage seit einigen Jahren gegen Franz Schubert und Robert Schumann anwenden. Uns aber sage man nicht, „es sei unnütz, wider solche kritische Sünden mündlich oder schriftlich aufzutreten, das Gute werde sich schon von selbst Bahn brechen und zu allgemeiner Anerkennung kommen; unsertwegen aber würden jene Recensenten ihre Meinung und ihren Ton nicht ändern." Allerdings wird das Ausgezeichnete sich selbst Bahn brechen zu aller Zeit und selbst unter den ungünstigsten Verhältnissen. Aber dem Künstler, der solch Ausgezeichnetes leistet und geleistet hat, ist es nicht einerlei, ob er 20—30 Jahre lang mit dem Elend und der Verzweiflung kämpfen muß, ehe gewichtige Stimmen für ihn sich erheben und ihm zu allgemeiner Anerkennung verhelfen, oder ob gleich von seinem ersten Auftreten an freundliche Kräfte für ihn in die Schranken treten. Und wenn Kritiker, deren Stimmen einen geradezu despotischen Einfluß üben auf das Urtheil der großen Masse Musik-Unverständiger, Aussprüche der oben angeführten Weise über Meisterwerke ersten Ranges veröffentlichen, so ist dagegen zu protestiren die Pflicht eines jeden, dem Meisterwerke großer Componisten heiliger sind, als Berichte von Berliner Recensenten.

(Schluß folgt.)

Aus Dresden.

Der dresdner Chorgesangverein und dessen Gedächtnißfeier Robert Schumann's.

Es war im Jahre 1845, als sich um F. Hiller, dessen verdienstvolle Bestrebungen um unsere musikalischen Zustände noch unvergessen sind, ein kleiner Kreis von Sängern und Sängerinnen einte, um unter des Meisters Leitung sich an den Werken solcher Tonkünstler zu erfreuen und zu erheben, welche damals eine Berücksichtigung

hier nicht fanden. Obgleich zu jener Zeit der in seiner Blüthe stehende Männergesang Kraft und Interesse vielseitig in Anspruch nahm, so gewann doch jener Kreis bald eine feste Position. — Hiller's Weggang nach Düsseldorf brachte viel des Edlen und mit Aufopferung Begonnenen ins Stocken. Die kleine Schaar jedoch fand bald nachher in Robert Schumann einen ihr Interesse fördernden Führer, unter welchem die Zahl derselben schnell so zunahm, daß am 5. Januar 1848 die förmliche Constituirung derselben unter dem Namen „Chorgesangverein" erfolgen konnte.

Es ist unglaublich, was der Verein unter Schumann's Leitung in kurzer Zeit gewonnen und geleistet, wenn man die Hindernisse erwägt, mit welchen derselbe zu kämpfen hatte. Zudem war das Directionspult nicht Schumann's günstigster Platz, und sich um seiner Selbst willen persönliche Sympathien zu erwerben, lag weder in seinem Willen noch in seinem Wesen. Und doch wirkte das edle Künstlerpaar, Clara am Clavier, Robert am Pult wunderbar anregend. Referent wird des ersten Stiftungsfestes nie vergessen, er wurde hingerissen von der begeisterten Hingebung und Liebe für den Meister und ihm eine so rege Theilnahme für den Verein (Mitglied desselben war er nie) abgewonnen, daß dieselbe noch heute eine ungeschwächte ist. — Was wurden nicht gleich in der ersten Zeit für Schätze gehoben und dem größern Publicum wie kleineren, gewählten Kreisen zugänglich gemacht. Es genüge hier, nur Einiges anzuführen: Bach's Motetten und Passion nach Johannes, Cherubini's Requiem, Mendelssohn's „Athalia" und Quartetten, Schumann's „Peri", „Faust", Nachtlied, Adventlied, Balladen und Romanzen für Chor, Gade's „Comala", Franz Schubert's Ps. 23 u. s. w.

Wie sehr Schumann der Verein am Herzen gelegen, geht daraus hervor, daß viele seiner mehrstimmigen Gesangswerke in dieser Zeit geschrieben und vom Verein zum Theil als Manuscript vorgetragen wurden. Man lauschte den Intentionen des Meisters, und eingehend auf dieselben, gelangte man in den Besitz gar werthvoller Traditionen. Leider verließ Schumann Dresden im Herbst 1850, um seinen verhängnißvollen Gang nach Düsseldorf anzutreten. Der Verein war verwaist, und ohne sich deßhalb aufzulösen, mußten doch die regelmäßigen Versammlungen ausgesetzt werden; aber ein geheimnißvolles, unsichtbares Band, das einer großen Erinnerung, hielt die Mitglieder fortdauernd verbunden. Ein Lebenszeichen gab inzwischen der Verein durch seine Mitwirkung bei einigen großen Concerten der hiesigen Liedertafel, in welchen Schumann's „Pilgerfahrt der Rose", Gade's „Comala", Mendelssohn's Hymne für Sopran und Chor und Brautlied aus R. Wagner's „Lohengrin" zur Aufführung gelangten. Bei Gelegenheit der Proben zu letzterem, welche ein ehemaliges Mitglied des Chorgesangvereines, Herr Musikdirector Pfretzschner*) leitete, forderte derselbe zu Wiederaufnahme der unterbrochenen regelmäßigen Versammlungen auf. Allgemeine Zustimmung und sofortige sehr zahlreiche Unterzeichnung war das Resultat. Der Verein wählte den Genannten zu seinem Dirigenten und trat unter seiner Leitung am 5. Januar (dem Jahrestage der Gründung) 1854 wieder zusammen.

„Kein principieller Abschluß nach irgend einer Seite hin, das Gute aller Zeiten, Richtungen und Gattungen nach besten Kräften und Vermögen fördernd": dies ist das Ziel, welches man sich gestellt. Behält der Verein dasselbe unverrückt im Auge, so ist ihm die Jugendfrische begeisterter Kraft verbürgt.

Kaum war das Panier entfaltet, als auch geharnischt und in geschlossener Colonne hinausgetreten wurde an die Oeffentlichkeit. Herr Pfretschner hat mit aufopfernder Hingebung und ausdauernder Energie seine Aufgabe in die Hand genommen und trotz mancher vielleicht nicht immer absichtslos in den Weg gestellten Hindernisse bis jetzt durchgeführt. Seiner ebenso umsichtigen als technisch gewandten Leitung steht aber auch die neidenswerthe Gabe zur Seite, seine Begeisterung auf die Mitwirkenden und durch diese auf den Hörerkreis überzutragen. Unter seiner Direction fanden bis jetzt fünf größere Concerte mit Orchester statt, in welchen Bach's Cantate „Gottes Zeit, ist die allerbeste Zeit"; Mozart's „Ave verum"; Cherubini's Requiem; Mendelssohn's Psalm: „Da Israel aus Egypten zog"; Radziwill's „Faust"; Schumann's „Peri"; Requiem für Mignon; Adventlied; Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt"; Chöre zu den „Ruinen von Athen"; Quartett mit Chor aus Reissiger's „David"; „Salve regina" (alla capella) von Hauptmann rc. aufgeführt wurden. Außerdem in verschiedenen größeren und kleineren Aufführungen: Hauptmann's Motetten; geistliche Lieder; mehrstimmige Gesänge von ebendemselben und Mendelssohn, Schumann, Reissiger, Gade, Hiller, Banck, Grell, Neithardt, Jul. Otto u. A.; Julius Becker's „Winzerleben" mit Orchester; Borniawsky's „Doxologie" rc. Im Schooße des Vereins: „Du Hirte Israels" von Bach; Psalm 23 von Franz Schubert; Finale aus Schumann's „Genoveva"; Motetten von Mendelssohn und

*) Robert Pfretschner war nach Beendigung seiner juristischen Studien bereits zur praktischen Thätigkeit übergegangen, als das leipziger Conservatorium für Musik errichtet wurde. Aus Liebe zur Kunst verließ er die begonnene Laufbahn und trat als einer der ersten Beneficiaten in das Conservatorium ein, wo er sich Mendelssohn's ehrenvolle Empfehlung erwarb. Sehr bald darauf wurde ihm die Stelle eines Musikdirectors am hiesigen Fletcher'schen Seminar übertragen, welche derselbe noch jetzt bekleidet. Zu Robert Schumann stand er in regem Verkehr, vertrat denselben in Behinderungsfällen im Verein und arbeitete für diesen die Clavierauszüge mehrerer Werke desselben.

Reissiger (für Frauenstimmen); Lieder von Rob. Franz. Für seine nächsten Concerte beabsichtigt der Verein eine Wiederholung des „Faust“ von Radziwill und eine Aufführung des „Paulus“ von Mendelsohn, der seit des Componisten persönlicher Leitung (Palmsonntag 1843) hier nicht wieder mit Orchester zu Gehör gebracht wurde. Vielleicht gelingt es dem Vereine, seine Concerte zu stehenden zu erheben. Ein günstiges Anzeichen für die Verwirklichung dieses Strebens ist die lebhafte Theilnahme*), welche derselbe im Allgemeinen sowol, als auch für das jetzt zu besprechende erste Abonnementconcert des Chorgesangvereines zum Gedächtniß an seinen Stifter Rob. Schumann (8. Dec.) insbesondere gefunden hat.

Sinnige Sorge war getragen, daß dem Eintretenden auch ohne Programm ersichtlich sei, es gelte der Erinnerung an einen geliebten Todten**). Ein trefflicher, Schumann's Persönlichkeit und Schicksal ebenso poetisch als wahr und ergreifend vor die Seele führender Prolog, vom Vereinsmitglied Dr. Lindner gedichtet und von der Hofschauspielerin Frl. Berg meisterhaft gesprochen, eröffnete die Gedächtnißfeier. Daran schloß sich das Requiem für Mignon (Solo, Chor und Orchester) von Schumann. — Immerhin kann man die Ausstellungen zugeben, welche dem Werke als einem vollendeten Ganzen hin und wieder sind gemacht worden; die wunderbar tief empfundenen Schönheiten desselben verfehlen demungeachtet ihre Wirkung nicht. Der Eintritt der Tenöre: „Sehet die mächtigen Flügel doch an“, der gewichtige Männerchor: „In euch lebe die bildende Kraft“, die geistvolle Benutzung der Worte: „Schaut mit den Augen des Geistes hinan“, durch welche die klagenden Gespielen stets auf das Höhere hingewiesen werden; der im melodischen Fluß sich prächtig steigernde Schlußchor — sind Momente, welche dieser Composition die aufmerksamste Beachtung zuwenden müssen. — Von unbestrittener Anerkennung und Wirkung war die höchst gelungene Ausführung des Schumann'schen A moll Concertes (Op. 54) für Piano und Orchester durch Herrn Blaßmann und das Orchester des Musik-Dir. Hünerfürst. Es ist diese Composition wahrhaft vollendet, voll geistreicher Ideen; Orchester und Piano sich gegenseitig ergänzend und durchdringend, haben überall den glücklichsten Ausdruck des Gedankens gefunden. Die Partie des Piano verlangt einen nicht blos technisch gewiegten, sondern auch wahrhaft künstlerisch durchbildeten Musiker. Hr. Blaßmann vereinigt diese seltenen Vorzüge in sich. Ihm und dem wackeren Musik-Dir. Hünerfürst gebührt das Hauptverdienst an dem Gelingen dieser schwierigen Composition. Das Schumann'sche Lied für Solo, Chor und Orchester: „Es ist bestimmt in Gottes Rath“, gewann an dem heutigen Tage eine Bedeutung und einen Sinn, wie er wol nicht geahnt wurde, als es einst der Verein seinem Stifter zum Abschied sang. Nicht ohne tiefe Rührung gedachte man des Verhängnisses, welches der Laufbahn des verewigten Meisters ein so ungeahntes Ziel setzte. Glücklich gewählt war das Schlußchor des 2. Theils aus „Peri“: „Schlaf nun, und ruhe in Träumen voll Duft“. Den zweiten Theil füllte Cherubini's Requiem als würdige Todtenfeier. Auch über der Ausführung dieses bereits vielfach besprochenen Werkes waltete ein eigener Glücksstern, welcher die Mühe sorgfältigster Vorbereitung durch das erfreulichste Gelingen lohnte.

Paolo.

*) Ist es doch dem Verein möglich gewesen, im Lauf seiner vorigen Saison 500 Thaler an edle und wohlthätige Zwecke zu überweisen.

**) Schon die außerordentlich geschmackvolle Decoration des Saales brachte die wünschenswerthe Stimmung hervor. Die Säulen desselben waren mit Taxus und Immergrün umwunden, oben von Palmzweigen umgebene Kränze tragend, welche die berühmtesten Liedercompositionen des Verstorbenen nannten; die Rotunde des Orchesters bestand aus Cypressen-, Lorber- und Myrtengebüsch, um das große weißseidne Schleifen mit Angabe der größeren Compositionen sich schlangen und in der Mitte des Hintergrundes, wo die größten seiner Werke sich zusammendrängten, stand die Büste des Gefeierten selbst, von Zweigen des Friedens umhüllt. Unter ihr die Sänger und Sängerinnen im Trauergewand.

Aus Wien.

Ende December 1856.

Wahrlich, wer von vielem Musikhören allein schon glücklich zu werden vermöchte, dem könnte es bei uns nicht fehlen. Lassen Sie mich Ihnen einen flüchtigen Ueberblick über das im Laufe des Winters bisher Gebotene geben. Von der Oper zuvörderst ist vorläufig nichts zu melden. Diese ist durch ein hartnäckiges Halsleiden Beck's schon seit Monaten gänzlich gelähmt, was bei einer Bühne ersten Ranges freilich nicht so leicht vorkommen sollte. Durch die Erkrankung dieses uns so unentbehrlichen Künstlers wurden die Proben zu Dorn's „Nibelungen“, deren schon ungefähr zwanzig abgehalten worden waren, unterbrochen und müssen jetzt — Sie können denken, wie erfreulich dies für alle Betheiligten ist — von neuem wieder begonnen werden. Das Gastspiel des Hrn. Steger bildet seit geraumer Zeit das Alpha und Omega der operistischen Ereignisse, und zwar eines, das für die Kunst von keiner oder doch nur negativer Bedeutung ist. Herr Steger hatte den Ruhm, der ihm bei einer geschmack- und urtheilslosen Menge geworden, niemals einem andern Factor zu verdanken gehabt, als seiner rohen Stimmkraft, und auch dieses Capital scheint nun auch im raschen Abnehmen begriffen zu sein. Von künstlerischem Gehalte konnte bei seinen Leistungen kaum die Rede sein, und jetzt noch weniger als je. Nur mit Befriedigung kann man daher die Nachricht aufnehmen,

daß Herr Steger, der bekanntlich die maßlosesten Forderungen stellte, schließlich denn doch nicht wieder engagirt werden solle. Eigentlich dominirte jetzt das Ballet über die Oper; Fräul. Taglioni und Herr Charles Müller übten auf diesem Terrain die gewohnte Anziehungskraft auf das Publicum aus.

Von den großen Orchesterconcerten, über deren geringe Zahl oft genug geklagt worden ist, gehören drei der Geschichte an: die beiden ersten Gesellschaftsconcerte und das erste philharmonische Concert. In jenen wurde, wie Sie aus den Ihnen bereits bekannten Programmen ersehen haben, das Princip festgehalten, daß auch der Literatur der Gegenwart die ihr naturgemäß gebührende Berücksichtigung zutheil werde, und billig zu verwundern ist eigentlich nur, daß ein so einfacher, für alle Sphären giltiger Grundsatz bis in die neueste Zeit so gänzlich in seiner Berechtigung bestritten werden konnte, so daß sich die Direction dadurch noch jetzt immer zu einer besondern publicistischen Motivirung bestimmen läßt, was sich kleinlich genug ausnimmt. Die Gesellschaft der Musikfreunde hat neuerlich durch nicht unbeträchtliche Vermehrung ihrer unterstützenden Mitglieder und durch kaiserlichen Zuschuß einigen finanziellen Aufschwung genommen, dessen sie allerdings dringend bedurfte und der freilich auch anderseits wieder die an sie zu stellenden Forderungen steigert. In ihren beiden ersten Concerten kamen als Hauptwerke zur Aufführung Litolff's „Ouverture dramatique" (Chant de Belges), die ich nicht anders als abscheulich finden kann und die auch sehr mißfiel, „Erlkönigs Tochter" von Gade, ein Werk, reich an schönen Zügen — besonders ist der mittlere Theil ein wahres Meisterstück — im Ganzen aber doch ein wenig kühl und monoton, Mendelssohn's A moll und Beethoven's neunte Symphonie! Die Ausführung dieser Werke war, wenn auch nicht tadellos, doch im Ganzen eine nicht unrühmliche; nur die unselige neunte kam, wie gewöhnlich, etwas schlimm weg, namentlich im vocalen Theil des letzten Satzes. Das Soloquartett verunglückte gänzlich. Doch wird man hier mit den Ausführenden immer Nachsicht haben und die Quelle des Uebels mehr noch in der Composition selbst als in den Sängern suchen müssen. Die vorzüglicheren Kräfte übernehmen dieses Wagniß nicht gern, und mittleren oder — wie diesmal theilweise der Fall war — ganz unzulänglichen gelingt es natürlich noch weniger.

Das erste philharmonische Concert brachte Beethoven's Coriolan-Ouverture, Seb. Bach's Trippelconcert in D moll, die Kirchenarie von Stradella, Mendelssohn's A dur Symphonie und Berlioz's Scherzo „Fee Mab" aus der Symphonie „Romeo und Julie", eine etwas wunderliche Zusammenstellung, noch wunderlicher dadurch, daß das Berlioz'sche Scherzo zwischen Bach und Stradella zu stehen kam! Da das Erträgniß der philharmonischen Concerte ausschließlich den Ausübenden selbst und ihrem Dirigenten, Hrn. Capell-M. Eckert, zugute kommt, während jenes der Gesellschaftsconcerte zu einer Einnahmsquelle für das Conservatorium bestimmt ist, welches durch die den Musikern zu zahlenden Spielhonorare nicht zu sehr beschränkt werden soll, so kann in den philharmonischen Concerten dem Studium der auszuführenden Werke größere Sorgfalt gewidmet werden, wie denn diesmal zu dem erwähnten Concerte acht Proben aufgewendet wurden, in welchen das Berlioz'sche Scherzo nicht weniger als dreißig Mal vorgenommen wurde. Dafür kam aber diese höchst merkwürdige Composition von bekanntlich riesiger Schwierigkeit mit einer Virtuosität zur Darstellung, welche zur Bewunderung hinriß und dem Orchester des Hofoperntheaters wie seinem Dirigenten zu nicht geringer Ehre gereichte, und es möchte schwer zu entscheiden sein, ob der stürmische Ruf nach einem Dacapo sich mehr an dem Eindrucke der phantastischen, geistsprühenden Composition selbst oder deren blendenden Ausführung entzündete. Ganz vortrefflich wurde auch die Mendelsohn'sche Symphonie gegeben und das Bach'sche Concert von den HH. Dachs, Eckert und Prof. Fischhof in sehr verdienstvoller Weise ausgeführt.

Von größeren Concerten ist nur noch jenes des Männergesangvereins zu nennen. Dieser Verein scheint, seit ihm in seinem jugendlichen, reichbegabten, von ernstem, eifrigem Streben erfüllten Capellmeister Herrn Herbeck eine frische Kraft zugewachsen ist, einen erneuten Aufschwung nennen zu wollen. So hielt sich das Programm von jenen musikalisch inhaltlosen Nichtigkeiten, die in früherer Zeit nur zu häufig dessen größere Hälfte füllten, diesmal fast ganz frei — nur ein Soloquartett von Fischer und ein Chor von Lortzing, „die verlorene Rippe" (ein kleiner harmloser Schwank) wären etwa, namentlich ersteres, hierher zu rechnen — dagegen brachte es höchst bedeutende Nummern, wie Schubert's „Nachtgesang", „Jäger-Abschied" von Mendelssohn, den Chor, „Bist du im Wald gewandelt" aus Schumann's „Pilgerfahrt der Rose". Eine andere Composition von Fischer, ein Chor „das Trinklied der Alten", ist als eine sehr sinnige zu bezeichnen, während die „Dithyrambe" von Rietz (nach der Schiller'schen), obwol verständig intentionirt und fleißig ausgeführt, doch weit hinter dem Schwung des herrlichen Gedichtes und der — Schubert-schen Composition zurückbleibt. Ein glücklicher Gedanke war auch die Vorführung mehrerer Volkslieder („Untreue" und „die Röselein") in Silcher's vierstimmiger Bearbeitung, in deren feiner Nuancirung sich Herr Herbeck ganz besonders als auffassender, geistreicher Dirigent — dem hier fast alles überlassen ist — bewährt.

Die Hellmesberger'schen Quartettproductionen brachten bisher an neueren Compositionen ein Streichquartett von Herbeck und eine Sonate für Pianoforte

und Violine von Joachim Raff. Jenes ist eine sehr geistreiche, ungemein feine, fast nur zu sehr das Detail betonende, schwungvolle Arbeit, die vor allem auch für die reiche Bildung und manierfreie Selbständigkeit des Componisten das erfreulichste Zeugniß ablegt. Ein ganz vorzügliches, lebenskräftiges Stück ist namentlich das Scherzo, welches enthusiastisch aufgenommen wurde, und in der Erfindung besonders ausgezeichnet ist der Hauptsatz des ersten Allegro und der Mittelsatz des Finale. Das Publicum war von der nach so vielen Seiten trefflichen Leistung des jugendlichen Componisten sichtlich überrascht und ehrte denselben mit warmem Hervorruf, der an dieser gefährlichen Stätte nicht so leicht errungen wird, und daher desto ehrender ist. Der Raff'schen Sonate kann jedenfalls Eigenthümlichkeit in Bezug auf Inhalt und Form nicht abgesprochen werden; an frappanten Zügen fehlt es ihr so wenig, daß sie vielmehr eine fortlaufende Kette von solchen bildet und den Hörer in den Zustand unausgesetzter Athemlosigkeit versetzt; doch dünkt es mir mehr die wilde, versengende Flamme der Erhitzung, als die belebende, nährende der Begeisterung zu sein, die aus dem Werke herauszüngelt. Indeß möchte ich nach einmaligem Hören nicht entscheidend urtheilen. Das Publicum war, wie begreiflich, befremdet und verhielt sich weder entschieden ablehnend noch zustimmend. Bruckner, welcher sich an diesen Productionen ebenfalls betheiligte, spielte mit Dir. Hellmesberger das überaus schwierige Opus mit bewundernswerther Vollendung. Außer diesen beiden Werken möchte noch besonders zu erwähnen sein die Wiederholung des schon vor zwei Jahren aufgeführten, auch diesmal wieder mit dem lebhaftesten Beifalle aufgenommenen G moll Trios von R. Volkmann und des herrlichen F dur Trios (Op. 80) von Schumann, dessen außerordentliche Schönheit aber für diesmal noch ziemlich unerkannt blieb.

Auch an sonstigen Gelegenheiten, Musik zu hören, fehlt es nicht. Die Gesellschaft der „Musikfreunde" giebt, wie schon im verflossenen Jahre, einen Cyklus sogenannter Abendunterhaltungen, deren Tendenz schon aus dem gewählten Titel ersichtlich ist, und welche durch ihre Billigkeit viele zur Theilnahme bewegen, die sich sonst schwer an solchen Unternehmungen betheiligen können, so daß der Gesellschaft aus ihnen auch ein ganz artiger finanzieller Zufluß erwächst. Haslinger veranstaltet Soiréen, zu welchen alle Künstler und Kunstfreunde Zutritt haben und deren einige (unter dem Titel „Novitätenrevue") ausschließlich zur Vorführung neuerer Compositionen bestimmt sind. Ganz kürzlich hat sich auch unter der Leitung des Herrn Selmar Bagge, eines unserer gründlichst gebildeten Musiker, ein Gesangverein gebildet, der als eine Art Fortsetzung des früher unter der Direction des Hrn. Prof. Fischhof bestandenen Bach-Vereines zu betrachten ist, und, wie dieser, darauf ausgeht, die Meisterwerke der älteren Literatur in sich lebendig zu erhalten, dessen weitere Entwickelung aber noch abzuwarten ist. Unter den mancherlei Privatvereinen stechen namentlich die trefflichen Quartett-Abende des fürstlich Czartoryski'schen Hauses hervor (mit Mayseder an der ersten Violine), in denen nur leider alles Neuere fast principiell ausgeschlossen ist und unter den „Epigonen" kaum noch Mendelssohn das ein- und anderemal Zutritt findet.

In der Weihnachtswoche wurden wieder einmal, damit wir nicht aus der Uebung kommen, Haydn's „Jahreszeiten" gegeben, und in einer sonst nur aus Lappalien zusammengeflickten Wohlthätigkeitsakademie gar Richard Wagner's Faust-Ouverture gespielt, die ich jedoch zu hören verhindert war, und nur berichten kann, daß sie vom Publicum mit absolutem Stillschweigen aufgenommen wurde. Doch pflegt freilich das Publicum dieser Akademien ein Areopag zu sein, dessen Spruch nicht das Mindeste für oder wider entscheidet, und die Stellung, welche Wagner's Ouverture in dieser Akademie einnahm, war jedenfalls eine lächerliche.

Nicht zu vergessen ist endlich auch der Vorlesungen, welche Dr. Hanslick seit October über Geschichte und Aesthetik der Musik als Docent an der Universität hält, und welche sich vor allem durch die geistige Durchdringung des Materials und Lebendigkeit des Vortrags auszeichnen. Der Antheil an denselben ist ein außerordentlich lebhafter, und spricht sich darin ebenso sehr das allgemeine Interesse an dem Gegenstande, wie die Achtung für die interessante Persönlichkeit aus, welche denselben vertritt. Es wäre sehr zu wünschen, daß für diesen so lange gänzlich vernachlässigten Bildungszweig eine fixe Lehrkanzel errichtet würde, um dessen Bestehen auch für die Zukunft über alle zufälligen Schwankungen der Verhältnisse zu erheben. Es.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das erste Abonnementconcert am Neujahrstage wurde eröffnet mit einer Suite von S. Bach. Die übrigen Orchesterwerke waren: zu Anfang des zweiten Theiles die Ouverture zu „Elise" von Cherubini, und zum Schluß desselben die Symphonie, Nr. 4, D moll, von Schumann. Die Solovorträge hatten Frau Clara Schumann und — an Stelle der durch Heiserkeit verhinderten Frau Nissen-Saloman — Hr. Schneider übernommen. Erstere spielte Mozart's D moll Concert und die

von Beethoven improvisirten Variationen über das Thema aus der Eroica, Op. 35; der Letztere sang Stradella's Kirchenarie und eine Arie aus „Joseph" von Méhul. Das Concert war ein genußreiches, das Programm enthielt nichts Störendes und die Ausführung sämmtlicher Stücke war eine sehr gelungene. Hr. Schneider erschien besonders gut disponirt, und was Frau Clara Schumann betrifft, so brauchen wir kein Wort weiter zu ihrem Lobe hinzuzufügen. Sollen wir der großen Künstlerin gegenüber eine abweichende Ansicht aussprechen, so haben wir zu bemerken, daß uns das Tempo der Variationen zu rasch erschien, wodurch dem großartigen Charakter derselben etwas Eintrag geschah.

Leipzig. In der 4. Quartett-Unterhaltung im Saale des Gewandhauses am 3. Januar spielte Frau Clara Schumann mit den Herren David und Grützmacher das Trio Op. 110, Nr. 3, G moll, von Schumann und im zweiten Theile der Aufführung die Sonate Op. 27, Nr. 1, Es dur, von Beethoven. Beide Leistungen waren der Künstlerin würdig. Nach der Beethoven'schen Sonate, deren Vortrage ein rauschender Beifall folgte, spielte Frau Schumann noch ein uns nicht bekanntes sehr brillantes Clavierstück in Scherzoform. — An demselben Abend hörten wir ferner zum erstenmal ein Octett für zwei Violinen, Bratsche, Violoncell, Contrabaß, Clarinette, Fagott und Horn von Fr. Schubert (Op. 166), ein vorzügliches, neben die bedeutendsten Erzeugnisse in der Kammermusik zu stellendes Werk, das übrigens in keinem Tact die Fr. Schubert'sche Eigenthümlichkeit verleugnet. Beim Publicum fand das Octett eine glänzende Aufnahme.

St. Gallen. Ueber das schon mehrfach in dies. Bl. erwähnte Abonnementconcert in St. Gallen unter Liszt's und Wagner's Leitung schreibt die „Eidgenössische Zeitung": Der Concertsaal eignet sich zu Concertaufführungen sehr gut und ist auf sehr zweckmäßige Weise zu solchen eingerichtet worden; auf dem Orchesterraum können 50—60 Musiker sehr bequem aufgestellt werden. Eine sehr zahlreiche Zuhörerschaft hatte sich eingefunden, um den für St. Gallen so außerordentlichen Kunstgenuß mit anzuhören. Das hiesige Orchester war durch zahlreiche Zuzüger von Zürich und Winterthur bedeutend verstärkt worden, und löste die ihm gestellte, wahrlich äußerst schwierige Aufgabe meisterhaft. Schon das erste Stück, Liszt's „Orpheus", erntete lauten Beifall; seine „Präludien" aber erregten verdientermaßen solchen Enthusiasmus, daß auf allgemeines Verlangen Liszt aufs freundlichste sich herbeiließ, die Aufführung zu wiederholen. Dieses Stück möchten doch alle jene, welche in der sogenannten Zukunftsmusik nur ein buntes Gewirr unzusammenhängender Ideen erblicken, anzuhören Gelegenheit haben; sie müßten dessen Schönheit und musikalischen Werth anerkennen. Hatten nun schon diese Stücke den lauten Beifall des Publicums erregt, so steigerte sich dieser aufs höchste, als unter Wagner's Leitung die Töne der ewig schönen Eroica erklangen. Zwar merkte man hier und da, daß die vorangegangenen Proben und die Wiederholung der Liszt'schen „Präludien" nicht ohne nachtheiligen Einfluß auf die Kräfte der Musiker, insbesondere der Holzbläser geblieben waren, doch ermannten sich die Mitwirkenden bald wieder unter der Leitung eines Wagner; es war, wie wenn der elektrische Schlag seines Tactirstocks sie sämmtlich durchdringen und hinreißen müßte. Unvergeßlich wird uns dieser Abend bleiben, an welchem die zwei Kunstheroen der Neuzeit unserer kleinen Stadt solche Kunstgenüsse bereitet haben.

Schwerin. Wir hatten vor kurzem Gelegenheit, in unserer Domkirche einer künstlerischen Production auf der Orgel beizuwohnen. Je schwieriger die Behandlung dieses Instruments ist und je günstigere Verhältnisse dazu gehören, um es auf demselben zur Fertigkeit zu bringen, um so höhere Anerkennung verdient die Virtuosität, welche der Staatstelegraphist Hr. Burmeister in den verschiedenen Pièçen, die zum Vortrag kamen, auf der Orgel entwickelte. Zugleich konnte die Production dazu dienen, die Wirksamkeit des Blech-Instrumental-Orchesters in Verbindung mit der Orgel zu zeigen. In dieser Beziehung sind besonders die beiden von dem Militair-Musik-Dir. W. Wieprecht in Berlin mit Hinzufügung der Blechinstrumente und der Pauken bearbeiteten Pièçen (Toccata für volle Orgel mit Pianosätzen von Prof. Flodoard Geyer in Berlin und große Phantasie in C moll für volle Orgel mit concertirendem Pedal von C. Thiele) hervorzuheben. Beide waren gleich geeignet, die Fertigkeit und kunstgerechte Behandlung des Instruments seitens des Herrn Burmeister wie den der Composition entsprechenden Effect der von unserm Hornisten-Corps repräsentirten Blechinstrumente hervortreten zu lassen. Die akustischen Verhältnisse der überdies leeren Kirche ließen übrigens bei diesen Stücken das Verdienst des Orgelspielers in den lebhafteren Tempi nicht immer in distincter und klarer Weise zu Gehör kommen. Weit mehr war dies bei der von Otto Nicolai componirten und von Franz Liszt für die Orgel gesetzten kirchlichen Fest-Ouverture über den Choral „Ein' feste Burg ist unser Gott" der Fall; hier trat namentlich das Thema in seiner anfänglichen Einführung und in seiner weiteren Wiederkehr mit der vollen Markigkeit hervor, die den Machtverhältnissen des Instruments entspricht. Den kraftvollsten Effect aber machte der Trauermarsch für Orgel und Blechinstrumente von P. Hartmann, ursprünglich für Thorwaldsen's Leichenbegängniß componirt. In diesem einfach schönen Musikstücke scheint die Aufgabe eines angemessenen, dem Zwecke des Feierlichen dienenden Zusammenwirkens der Orgel mit den Blechinstrumenten auf das glücklichste gelöst zu sein. Die ganze Production war höchst genußreich und lehrte uns in dem Hrn. Burmeister einen Orgelspieler kennen, dessen Streben der ihm zutheil gewordenen allerhöchsten Förderung nicht unwürdig ist.

Pest. Der erste aus sechs Soiréen bestehende Quartett-Cyklus der Herren Ridley-Kohne, Kirchlehner, Suck und Möldner ward am 25. Decbr. v. J. beschlossen. Hoffen wir, daß nach dem Carneval eine zweite Reihe von Quartett-Soiréen mit sorgfältig gewählten Programmen ins Leben treten möge. — In der vorletzten Quartett-Soirée am 14. Decbr. war es namentlich Schumann's Quintett, das den größten Enthusiasmus erregte. Der Clavierpart dieses Werkes ward vorzüglich von Khayl ausgeführt. Was im Uebrigen die Ausführung des Quintetts betrifft, so hätten wir hin und wieder eine größere Präcision im Ensemble der Streichinstrumente gewünscht. Als das Musikstück am 24. Decbr. in einem Wohlthätigkeits-Concerte wiederholt wurde, schienen uns diese Mängel beseitigt zu sein. Die beiden anderen Nummern der Soirée vom 14. Decbr. waren das D moll Quartett von Haydn und das A dur Quintett von Mendelssohn; in der Abendunter-

haltung vom 25. Decbr. hörten wir Cherubini's C dur Quartett, Trio in C dur von Haydn und das den Glanzpunkt des Abends bildende Cis moll Quartett von Beethoven, sämmtliche Stücke in tüchtiger Ausführung. In dem Trio von Haydn spielte Professor Carl Thern die Pianoforte-Partie. — Am 16. Decbr. ging im National-Theater Doppler's neue Oper „Wanda" zum Besten der Sängerin Frau v. Hollósy mit großem Beifall zum erstenmale in Scene. Die Oper verdiente diese Auszeichnung, wenn sie uns auch des Componisten früherem dramatischen Werke „Ilka" an melodischem Schwunge nachzustehen scheint. — Schließlich sei noch erwähnt, daß, seitdem Liszt sich für den eigenen Gebrauch bei Beregszászy einen Concertflügel bestellt hat, diese Fabrik aus dem Auslande fortwährend Bestellungen erhält. In der That kann sich Beregszászy mit seinen Instrumenten den bedeutendsten und berühmtesten Pianofortebauern an die Seite stellen. Ein kräftiger, volltönender Baß, ein äußerst ausgiebiger Discant, Gleichförmigkeit der Klangfarbe und leichte Spielart sind stets bei diesen Pianofortes zu finden.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. In Insterburg in Ostpreußen kam unter Leitung des Dirigenten des dasigen Gesangvereins, Julius Metz, Markull's Oratorium „Das Gedächtniß der Entschlafenen" zur Aufführung und gefiel so, daß eine Wiederholung gewünscht wird.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 26. Decbr. kam in Mannheim zum erstenmale „Lohengrin" zur Aufführung, wurde mit Interesse verfolgt und beifällig aufgenommen. Bei der ersten Wiederholung am 28. war die Aufnahme noch glänzender.

Musikalische Novitäten. Capell-M. Tschirch hat eine Composition, seinen früheren bekannt und beliebt gewordenen ähnlich, beendet. Sie führt den Titel „Das Turnier", und ist, wie die früheren, für Männerstimmen geschrieben, nur daß diesmal eine Solosopranstimme hinzugekommen ist.

Vermischtes.

Der bisherige Geschäftsführer der Mecheti'schen Kunst- und Musikalienhandlung in Wien, Hr. L. Schrottenbach, hat das Sortimentsgeschäft derselben übernommen, und die Firma desselben tritt daher jetzt an die Stelle der früheren.

Briefkasten.

♯ No. Eine Besprechung des von Ihnen vorgeschlagenen Werkes befindet sich schon in unseren Händen.

Pest. Wir ersuchen Sie, wenn nicht gerade ein außergewöhnliches Ereigniß besondere Veranlassung giebt, nur etwa vierwöchentlich uns Correspondenzen zugehen zu lassen. Sie schreiben jetzt zu oft.

α in β. Recensionen über die von Ihnen bezeichneten Werke sind uns erwünscht.

Kritischer Anzeiger.

Instructives.

Für Pianoforte.

Heinrich Enckhausen, Op. 82. Der erste Unterricht im Clavierspiel. 2. verbesserte Auflage in 4 Heften. Eisleben, Kuhnt'sche Buchhandlung. à Heft 15 Sgr.

Diese kleine praktische Clavierschule, zum Gebrauch für Kinder im zartesten Alter bestimmt, bekundet den erfahrenen Lehrer von Stück zu Stück; es schreitet alles so angenehm und leicht für den Schüler vorwärts, daß, wenn er ein Stück einigemal durchgespielt, er ohne viel Mühe und Aufenthalt immer von Neuem zu Neuem gehen kann, was für den ersten Unterricht von der größten Wichtigkeit ist. Am Ende der Seiten befinden sich Anmerkungen, die in klaren Worten kurz und bestimmt sagen, was zu thun oder zu lassen sei, überhaupt ist alles in diesem Werkchen auf das zweckmäßigste überlegt, selbst das Format. Sind die andern Hefte wie das erste, welches uns zur Beurtheilung vorliegt, so wird dieser Schule ein noch größerer Erfolg nicht ausbleiben. CP.

Anastasius Struve, Op. 46. Kinderleichte Tänze, Lieder, Rondoletten u. s. w. für Pianoforte zu 2 und 3 Händen nach pädagogischen Grundsätzen zum Gebrauch beim Unterricht. Leipzig, Merseburger. 3 Hefte à 15 Sgr.

Der Verfasser sagt in einer Anmerkung: „Die dritte Hand (die tiefe Baßstimme) ist für den Lehrer zu spielen bestimmt. Sie hat sowol den Zweck, den Schüler im Tacte zu halten, ihm den Tact recht fühlbar zu machen, als auch den Baß zu verstärken und zum Theil der Baß selbst oder eigentlicher Baß (der Grundbaß) zu sein". Es spricht diese Anmerkung des Verfassers eine Erfahrung aus, der wir beistimmen, denn wie z. B. „bei dem Unterricht im Zeichnen der Lehrer durch ein paar feste Striche dem kleinen Bilde seines Zöglings ein bestimmteres Ansehen giebt, ebenso auch hier"; allein uns will nur das Eine nicht zusagen, daß diese Baßstimme mit in dasselbe Liniensystem, welches der Schüler spielt, hineingesetzt ist, es erschwert dieses unbedingt das Lesen, es macht das noch unsichere Auge des Schülers noch unsicherer, trotz der kleinen Noten, mit welchen diese Stimme versehen. Ueberhaupt thut dergleichen jeder erfahrene Lehrer von selbst, greift zur rechten Zeit bald oben, bald unten ein, und der Schüler hat dann immer für sich ein selbständiges Musikstück. Was nun die kleinen Compositionen betrifft, so rathen wir, dieselben nicht alle unmittelbar nach einander durchzuspielen, sie sind zu einseitig, namentlich die

beiden ersten Hefte, das dritte bietet etwas mehr. — Auf solche Weise seien sie empfohlen, um einigen Nutzen zu bringen.

C P.

Julius Hopfe. Immortellen. Auswahl des Besten aus den Werken der großen Meister im Reiche der Tonkunst, bearbeitet für das Pianoforte. Eisleben, Reichardt. Heft 10 Sgr.

Es beabsichtet die Verlagshandlung durch diese Immortellen, welche in 10 bis 12 Lieferungen (monatlich eine) beendigt werden sollen, „dem musikalischen Publicum einen Hausschatz classischer Musik zu übergeben, wie es bisher in so ansprechender, eleganter und billiger Auswahl nicht geboten wurde". Uns liegt das erste Heft vor, welches in neun Sätzen Arrangements liefert, die meistens den Symphonien Haydn's und Mozart's entnommen sind, einen Satz aus Beethoven's Septett und ein Allegro aus den französischen Suiten S. Bach's enthält. Wir müssen den Gedanken loben, dem Publicum Sachen von Geist und Gemüth mehr unter die Hände zu geben; es ist dies der beste Damm, welcher werthlosen und seichten Salonsachen entgegen gesetzt werden kann, wir machen namentlich die Lehrer darauf aufmerksam, diesen Weg öfter einzuschlagen, als bis jetzt geschehen. Was das Arrangement dieser Immortellen betrifft, so ist dies freilich weniger zu loben, als die Sache selbst; es hätte dies mit mehr Achtung und Liebe vor den großen Meistern ausgeführt werden sollen. Auch befinden sich eine Masse Druckfehler in diesem ersten Hefte, namentlich in Versetzung der Schlüssel. Will die Verlagshandlung ihren Zweck erreichen, so müssen sich unbedingt Arrangeur und Corrector bessern.

C P.

Intelligenzblatt.

Klauwell, Ad., Op. 13. Kinderfest. 17 2händige Unterrichtsstücke f. Kinder. Heft 1. 10 Sgr.

——, Idem, Heft 2. 10 Ngr.

Knorr, J., Classische Unterrichtsstücke f. Anfänger auf dem Pianoforte. In Ordnung vom Leichtern zum Schwerern, sowie mit Anmerk. u. Fingersatz. Heft 1, 2, 3, 4 à 15 Ngr.

——, Anfangsstudien im Pianofortespiel als Vorläufer zu den „classischen Unterrichtsstücken". Heft 1. 15 ganz leichte Stücke für 4 Hände auf 5 Noten. 15 Ngr.

——, Idem, Heft 2. 56 ganz leichte Uebungen, ausschliesslich im Violinschlüssel. 15 Ngr.

——, Musikalische Chrestomathie aus *Mozart, Haydn, Clementi* u. *Cramer* für Anfänger auf dem Pianoforte. Heft 1. 2, 3, 4 à 15 Ngr.

——, Die Scalen in Octaven u. Gegenbewegung, sowie in Terzen u. Sexten. Mit Anmerkung. u. Fingersatz. Ein Supplement zu den Clavierschulen von *Sal. Burkhardt* u. A. 15 Ngr.

Louis, P., Mai-Röschen. Kleine vierhändige Originalstücke f. zwei angehende Spieler des Pfte. Lief. 1. $22^1/_2$ Ngr.

—— Einzeln Nr. 1, 2, 3 à 8 Ngr.

—— Lief. 2. 20 Ngr.

—— Einzeln Nr. 1, 2, 3 à $7^1/_2$ Ngr.

Mozart-Album für die Jugend. 28 kl. Tonstücke in fortschreitender Folge nach Themen *W. A. Mozart's* für das Pfte. herausgegeben von einem Lehrer des Clavierspiels. 1 Thlr. 10 Ngr.

Platz, J. G., Sonatine (in G). Im leichten Styl f. Pfte. componirt u. mit Fingersatz versehen. $7^1/_2$ Ngr.

——, 114 Uebungen in der Unabhängigkeit und mechanischen Fertigkeit der Finger. $7^1/_2$ Ngr.

——, Tonleiter durch alle Dur- und Moll-Tonarten. 3 Ngr.

Reissmann, A., Männergesangschule. Eine prakt. Singschule f. Chor-Tenor u. Bass z. Gebrauch für Männerchöre. Enth.: kleine Quartetten, Canons, Volkslieder und Motetten. 1 Thlr. $7^1/_2$ Ngr.

Schad, J., Op. 10. Morceaux très faciles et soigneusement doigtés pour les Commençans p. l. Pfte. Liv. 1. 15 Ngr.

——, Idem, Liv. 2. 15 Ngr.

Struve, A., Op. 40. Vorschule der harmonisirten Uebungsstücke f. d. Pfte. zu 4 Händ. (Op. 41) oder: Erste Studien am Pianoforte zu 2 Händen. $1^1/_2$ Thlr.

——, Op. 41. Harmonisirte Uebungsstücke f. d. Pfte. zu 2 u. 4 Händen. Die Partie des Schülers im Umfange einer reinen Quinte und einer grossen Sexte spielend. Heft 1, 3, 3, 4 à 15 Ngr.

——, Op. 48. Kleine Lieder f. Pfte zu 4 Händen zum Behuf melodischen Ausdrucks; angehenden Spielern gewidmet. Heft 1, 2, 3 à 20 Ngr.

Heft 4. $22^1/_2$ Ngr.

Ein Musikdirector,

welcher in jeder Beziehung als tüchtig bekannt ist, in einer **grossen** Stadt vor 8 Jahren ein Chor gebildet hat, welches noch unter dessen Leitung steht (jetzt ganz vorzüglich und bei grosser Concurrenz das beste ist), sucht ein anderes **festes** Engagement.

Hierauf sich beziehende Offerten unter der Chiffre **H A L** sind an die Musikalienhandlung von **C. F. Kahnt** in Leipzig gefälligst zu senden.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. — Nr. 3. — Den 16. Januar 1857.

Vischer's Aesthetik,

eine Fundgrube für denkende Musiker. *)

Briefe an einen Musiker

von

Ernst v. Elterlein.

I.

Du wirst Dich noch erinnern, daß bereits im Jahre 1849 die Neue Zeitschrift für Musik (Bd. 30) ein Referat über Vischer's epochemachendes Werk veröffentlichte. Es war keine Kritik, sondern eben nur ein Referat, und hatte den Zweck, die Musiker im Allgemeinen mit dem Gedankengange des Verfassers bekannt zu machen; daneben gab es auch mehrere den Musiker besonders interessirende Stellen im wörtlichen Auszuge. Das Vischer'sche Werk war damals erst bis an die Lehre von der Kunst vorgeschritten, wie denn noch heute die specielle Betrachtung der Musik der Veröffentlichung harrt. Dennoch hat meines Erachtens der Referent auch bereits die zwei ersten allgemeinen Theile des Werkes in einer musikalischen Zeitung nicht so ausgebeutet, wie es wol für das Verständniß des speciellen Musikers zu wünschen, des Musikers, dem eine specifische, abstract philosophische Bildung im Allgemeinen nicht anzusinnen, der mit Recht die abstracten Begriffe der Aesthetik in concreter Form vorgeführt zu sehen wünscht, ohne deßhalb einer seichten Popularisirung philosophischer Wahrheiten zu fröhnen. Jenes Referat ist, glaube ich, eben im Wesentlichen zu abstract gehalten. Dann ist es über wesentliche Puncte zu schnell hinweggeglitten. Dem Referenten lag bereits die zweite Abtheilung des zweiten Theiles vor. Dieser enthält die Lehre von der Einbildungskraft, der Phantasie, dem Genie, dem Talent u. s. w. Der Referent hat sich aber begnügt mit einer derartigen allgemeinen Inhaltsangabe. Wie warst Du aber überrascht, mein Freund, als ich Dir kürzlich aus diesem Theile des Systems einige Stellen vortrug? Sagtest Du, der Musiker mit Leib und Seele, nicht: da geht mir eine neue Welt auf? Rief nicht jeder allgemeine Satz eine specielle Beziehung auf lebendige musikalische Erscheinungen in Dir hervor, trotzdem daß Vischer in seinen Erläuterungen aus der Kunst nur wenig Rücksicht auf die Tonkunst nimmt? Als wir geendet hatten, gabst Du zu verstehen, daß Dir eine neue Welt aufgegangen sei, und ließest den Wunsch durchblicken, es möchte der Vischer'sche Goldschatz für die Musiker überhaupt flüssig gemacht werden, es würden dadurch über die bei Erfassung und Beurtheilung musikalischer Werke zur Anwendung gebrachten Begriffe von Genie, Talent, Manier, Styl u. s. w. eine viel richtigere Ansicht zur Verbreitung gelangen. So habe ich nun den Entschluß gefaßt, die Vischer'sche Aesthetik, deren Studium ich mich seit Jahren in meiner Einsamkeit hingegeben, dem Verständnisse der Musiker in einer Reihe von Briefen an Dich darzulegen. Ich werde natürlich nur referiren, denn eine Kritik kommt mir nicht zu, dazu habe ich den Beruf nicht, ich darf mich nur als lernbegierigen Schüler betrachten. Nun vernimm:

*) Da soeben der Abschnitt über Aesthetik der Musik in dem obigen Werk erschienen ist, so halten wir es für passend, ein ausführlicheres Referat, meist mit des Verfassers eigenen Worten, über das bereits Vorausgegangene zu geben, — für die übergroße Mehrzahl derer, welchen die Schrift noch nicht bekannt ist, zur Einführung und Vorbereitung, für die damit Vertrauten zur Recapitulation, — um sodann auf das für uns Wichtigste, den Abschnitt über Musik eingehen zu können. Die Red.

Vischer bezeichnet seine Aesthetik als die Wissenschaft des Schönen und gliedert sie in drei Haupttheile. Der erste Theil handelt von der Metaphysik des Schönen, d. h. dem Schönen im Allgemeinen und vom Widerstreit seiner Momente in den Formen des Erhabenen und Komischen. Der zweite Theil umfaßt das Schöne in der einseitigen Existenz als Naturschönes einer-, Phantasie anderseits. Der dritte Theil umfaßt die volle, ganze Wirklichkeit des Schönen, die Lehre von der Kunst im Allgemeinen und die einzelnen Künste insbesondere.

Der erste Theil beginnt mit der Entwickelung des Begriffes der Schönheit. Die Frage: „Was ist das Schöne seinem Wesen nach?" wird beantwortet. Vischer setzt als Ergebniß der neueren Philosophie den Begriff der absoluten Idee voraus (§ 10). Die absolute Idee, sozusagen die Idee der Ideen, wird als die Einheit aller Gegensätze, welche sich in dem höchsten Gegensatz, dem des Subjects und Objects sammeln, gefaßt. Diese höchste Einheit kann aber als solche auf keinem einzelnen Puncte der Zeit und des Raumes zur Verwirklichung kommen, sondern blos in allen Räumen und im endlosen Verlaufe der Zeit durch einen beständig sich erneuernden Proceß der Bewegung. Du magst die absolute Idee auch als Gott fassen, sofern Du nur Gott nicht als ein einseitig außerweltliches Wesen, sondern als das allgemeine Wesen in der Welt selbst, als deren Urgrund, als deren höchste unbedingte Einheit Dir denkst. Diese absolute Idee, die Idee der Ideen, enthält nun natürlich letztere, die einzelnen Ideen der Welt in sich, sie legt sich, wie Vischer sagt, in einen Umkreis bestimmter Ideen auseinander. Aber auch diese einzelne bestimmte Idee ist auf keinem gegebenen Puncte der Zeit und des Raumes unmittelbar wirklich, sondern sie verwirklicht sich nur in der unendlichen Zahl und Bewegung der unter ihr begriffenen Wesen (§ 11). So verwirklicht nicht ein einzelner Mensch ganz voll und unmittelbar die Idee der Menschheit, sondern nur alle Menschen im unendlichen Verlaufe der Entwickelung. Die absolute Idee und die einzelnen Ideen werden aber noch auf zweierlei Weise, nämlich außer im allgemeinen Weltverlauf verwirklicht, erstens durch den zusammenfassenden Geist des Denkenden, d. i. durch die Philosophie; zweitens dadurch, daß sich, entsprechend dem Gesetze, nach welchem jede geistige Bewegung vom Unmittelbaren zum Vermittelten fortschreitet, der Schein erzeugt, als sei in einem Einzelnen, was in der Begrenzung von Zeit und Raum existirt, die bestimmte Idee dieses Einzelnen, und dadurch mittelbar die Idee der Ideen, d. h. die absolute Idee vollkommen verwirklicht. Das ist nun freilich eben ein bloßer Schein, da in keinem einzelnen Wesen seine Idee, also z. B. in keinem einzelnen Menschen die Idee der Menschheit vollkommen gegenwärtig ist, es ist aber, da die absolute Idee allerdings kein Hirngespinnst, kein Trugbild ist, sondern Dasein wahrhaft wirklich ist, inhaltsvoller Schein oder Erscheinung, und diese Erscheinung, sagt Vischer, ist das Schöne (§ 12—13). Es ist ein Schein und doch dahinter die Wahrheit. Das Schöne ist daher die Idee in begrenzter Erscheinung, das Schöne ist ein sinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erscheint, sodaß in der Idee nichts ist, was nicht sinnlich erschien, und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre (§ 14). Idee und Erscheinung, Inneres und Aeußeres decken sich vollständig im Schönen wie zwei gleichseitige, gleichwinklige Dreiecke.

Im Begriff des Schönen sind sonach drei Momente enthalten: die Idee, das sinnliche Einzelne, worin sie erscheint, oder das Bild und endlich die Einheit beider. Diese drei Momente werden nun von Vischer gesonderter Betrachtung unterworfen. A. Die Idee. Es kann zunächst immer nur eine bestimmte Idee sein, welche in der schönen Erscheinung zum Ausdruck kommt, da sich das Allgemeine im Einzelnen überhaupt nur durch die Mitte des Besondern darstellen kann. So kann eine schöne Frucht nicht unmittelbar die Idee der Frucht überhaupt zur Erscheinung bringen, sondern sie kann zunächst nur darstellen ihre besondere Art, und dadurch mittelbar diejenige Form des Naturlebens, welcher diese angehört, und so fort die Fülle des Lebens überhaupt; so kann ein schöner Mensch nicht unmittelbar die Menschheit, sondern zunächst eine bestimmte Volksart, Stammart, Bildungsform, Geschlecht, Stand u. s. w. und nur mittelbar die Menschheit darstellen, weil diese sich in allen diesen Formen entfaltet. Jede bestimmte Idee ist aber weiter eben nichts Anderes, als eine Form und Stufe der absoluten Idee, es sind in jeder alle mit eingeschlossen — die absolute Idee ist ja die Idee der Ideen — daher erscheint in jedem Schönen mittelbar nicht nur diese oder jene, sondern die Idee (überhaupt) als gegenwärtig (§ 15).

Die Idee ist nun wesentlich zu unterscheiden vom abstracten Begriff, denn abstracte Begriffe sind alle blos logische Begriffe, wie z. B. die Bestimmungen der Qualität, Quantität, des Maßes. Sie können die Idee keines schönen Werkes bilden. Die Welt der Ideen und eben hiermit des Schönen, beginnt erst mit den Reichen des Lebens, mit dem Lebendigen, wo es in seiner Selbständigkeit erscheint, nicht da, wo es als äußere Zweckmäßigkeit erscheint, denn dadurch wird es in seiner Selbständigkeit, sonach als Idee aufgehoben. Was wirklich blos für einen äußeren Zweck da ist, ist kein Lebendiges (§ 16). — Demnach bestimmt sich die Idee weiter als Gattung. Jede Gattung aber ist die Art einer höheren Gattung, und so immer höher aufsteigend entwickelt sich eine Stufenfolge, in welcher die absolute Idee ihren Gehalt in wachsender Tiefe und Fülle verwirklicht. Je höher in dieser Mitte eine Idee steht, um so größer muß daher auch die Schönheit sein, aber auch jede nie-

derigere Idee enthält die wesentliche Bedingung der Schönheit, weil jede Idee ein integrirendes Glied ist in der Ganzheit der Ideen (§ 17). So eröffnet z. B. ein Baum, ein unvollkommen organisirtes Thier, wenn es sich so darstellt, daß seine Idee, d. h. seine Gattung in ihm zum reinen Ausdruck gelangt, die Aussicht in die ganze Fülle und edle Bestimmtheit des Naturlebens, und da dieses zum Geiste aufwärts weist, läßt es auch diesen ahnen, ist also eine Welt. — Jene Stufenfolge baut indeß die Idee nur zu dem Zweck, um auf der höchsten Stufe bei ihrer eigenen, in den vorhergehenden Stufen verborgenen Wahrheit anzukommen, sie tritt als Selbstbewußtsein hervor und wird Persönlichkeit. Dieser höchste Gehalt der Idee ist zugleich der höchste Gehalt des Schönen — das Schöne ist persönlich (§ 19). Alle vorhergehenden Stufen erhalten nun die Bedeutung, die Persönlichkeit als eine werdende anzukündigen. Vischer nimmt hier Gelegenheit, zwei Fragen zu beantworten: 1) ob, so lange man bei der Frage über den Gehalt im Schönen verweile und die Persönlichkeit als den würdigsten darstelle, darum die Welt der im gewöhnlichen Sinne unpersönlichen Gegenstände vom Schönen ausgeschlossen oder zu niedrig geschätzt werde? Vischer verneint dies, da schon das unterste Naturbild die Zukunft der Persönlichkeit ankündige; 2) ob man denn dadurch, daß man einen Unterschied der Würdigkeit im Gehalte mache, die Untersuchung über die specifische Form, in welcher dieser Gehalt einzubilden sei, zu vernachlässigen genöthigt werde? Vischer verneint auch dies. Wol aber gehe, fährt er fort, wenn man gegen jene Werthunterscheidung des Gehaltes auftrete, als Resultat jene formalistische Kunstbeurtheilung hervor, welche die Wahrheit, daß im Schönen alles auf die Form ankomme, dahin verkehre, daß sie meine, es sei dadurch eine Abstraction vom Stoffe gerechtfertigt, während doch umgekehrt, je mehr man auf die Form dringe, desto mehr die Bedeutung des Gehaltes in ihr Gewicht eintrete, denn Formvollendung bei geringem Gehalt erweise sich in der Nähe vielmehr als Bedeutungslosigkeit der Form selbst, als Verflachung in äußerlicher Fertigkeit, große Form mache nur großer Gehalt möglich. Man stelle neben ein in der Form vollendetes Landschaftsgemälde, Thierstück oder Genrebild, worin Menschen in anspruchslosem Zustande dargestellt sind, ein historisches Gemälde, worin ein großer weltgeschichtlicher Act schlecht dargestellt sei. Hier habe das erstere ohne Zweifel ästhetischen Vorrang, allein der Fall sei nicht richtig gewählt; man stelle vielmehr neben jene ein Werk der letzteren Gattung, das ebenfalls meisterhaft in der Form sei; jetzt stehe dieses ohne Frage höher als jene. — Nur andeuten laß mich hier, wie treffend sich diese Sätze auch auf manche musikalische Erscheinungen anwenden lassen.

Die Persönlichkeit nun erweitert sich über den Umfang ihrer subjectiven Vereinzelung zu einer Gesammtperson, welche durch vereinte Thätigkeit die wesentlichen sittlichen Zwecke des Geistes verwirklicht. In dieser geistigen Welt erreicht die Idee ihre wahre Bedeutung, und Ideen heißen nun die großen bewegenden sittlichen Mächte. Auf sie kann ebenfalls der Begriff der Gattung noch angewandt werden, insofern sie sich zu ihren engeren Sphären und den sie verwirklichenden einzelnen Persönlichkeiten verhalten wie die Gattung zu ihren Arten und Individuen (§ 20). In höchster Bedeutung erscheint die Idee als der sich verwirklichende sittliche Zweck, als das Gute, daher das Schöne seinem (höchsten) Gehalte nach einfach als identisch mit dem Guten zu fassen ist (§ 22). Einen höheren Inhalt des Schönen, behauptet Vischer weiter, giebt es nicht. Ein solcher scheine zwar die Religion zu sein, allein diese gebe dem Schönen einen Inhalt, den es ohnedem schon habe, nämlich die Wirklichkeit der Idee, nur in der besonderen Form des Glaubens; zudem werde sich zeigen, daß diese Gemeinschaft keine dauernde sei — das moderne Ideal ist ja kein specifisch religiöses, — endlich werde die Religion fernerhin in einem ganz andern Sinne der Schönheit Stoff bieten, sie werde selbst als Stoff in diese eingehen (§ 24—27). Das Schöne ist aber schließlich auch seinem Gehalte nach identisch mit dem Wahren, sofern man das Wort im weiteren Sinne von dem gebraucht, was wahrhaft ist, Lebenswahrheit, echter Gehalt, volles Leben. Lügenhaften Inhalt kann das Schöne nur so aufnehmen, daß es die fortdauernde Wahrheit an der Unwahrheit ausdrückt, sei es als heilende, sei es als zerstörende Kraft (§ 28—29).

B. Das Bild. Die Idee soll also erscheinen als vollkommen verwirklicht in einem Einzelnen, das als solches ein räumlich und zeitlich begrenztes endliches Wesen ist. Dieses Wesen heißt Bild im Sinne eines Gebildes, das ein Individuum der je im vorliegenden Falle den Inhalt des Schönen abgebenden bestimmten Idee oder Gattung ist (§ 30). Das Individuum ist aber zufällig, d. h. wo und wann ein solches entsteht, ist durch die Gattung allein nicht bestimmt, sondern durch ein Zusammentreffen von Bedingungen, welche aus dem gleichzeitigen Zusammensein der einen Gattung mit allen anderen fließen. Der Begriff der Zufälligkeit ist wesentlich im Schönen (§ 31). Vischer erläutert dies durch ein Beispiel: das echte Drama behandelt eine wahre und nur etwa von der Sage vorher schon erhöhte Begebenheit, welche die Zufälligkeit der Jahreszahl, des bestimmten Ortes u. s. w. an sich trägt; seine Personen müssen den Eindruck machen, daß sie einmal leben konnten unter allen den zufälligen Umständen, die dazu mitwirken, daß dieses oder jenes Individuum jetzt und nicht ein andermal entsteht oder auf den Schauplatz seines Handelns hervortritt. — Jene obgedachten Bedingungen treffen nun in jedem einzelnen Fall der Entstehung eines

Individuums in so unberechenbarer Weise zusammen, daß eine unendliche Verschiedenheit die Individuen derselben Gattung von einander trennt. Die Zufälligkeit der Entstehung ist also der Grund einer weiteren Zufälligkeit, der unendlichen Eigenheit des Individuums (§ 32). Zur Erläuterung: das Eigenthümliche ist angeborener Naturgrund, bedingt durch den Zufall der Entstehung in diesem Klima, von diesen Eltern, in diesem Momente u. s. w. Das vorhandene Individuum bleibt mit allen außer seiner Gattung liegenden Bedingungen des Lebens in fortdauernder Wechselbeziehung, welche als stetiger Lebensreiz eine Reihe von Zuständen und Thätigkeiten mit sich bringt, die sich ebenfalls nicht bestimmen läßt (§ 33). Dieser Satz, sagt Vischer, ist für alle Kunst darum unendlich wichtig, weil nirgends Bewegung, sinnliche oder geistige, zur schönen Darstellung kommt, wo sie nicht den Ausdruck der natürlichen Freiheit von aller mathematischen Nothwendigkeit hat, welche Freiheit von der sittlichen noch sehr zu unterscheiden ist. Diese Liberalität der Zufälligkeit ist ganz wesentlich und zwar auch in der Darstellung des Menschen. Das Lebendige wählt, aber zum Wählen muß etwas da sein, es nimmt es daher, wie es kommt; dies muß man dem Schönen durchaus ansehen. Diese Zufälligkeit ist daher Gesetz im Schönen, so sehr dies im Widerspruch mit der Idee, dem ersten Moment im Schönen, stehen mag. (Der Widerspruch wird sich lösen.) Auch der Künstler geht, wie sich zeigen wird, bei seinem Schaffen vom Zufall aus, und alle Kunst ruft Todtes hervor, wenn sie den Charakter der Zufälligkeit opfert. Die Idee erscheint endlich nicht als wirklich, wenn das, was ihre Verwirklichung zu stören scheint, weggelassen wird. Wenn z. B. im Drama ein Charakter, weil er durch Localeinflüsse, Temperament, Erziehung u. s. w. schon anderwärts bestimmt ist, mit dem ihm zugetheilten Pathos nur schwer und widerstrebend durchdringt, dann erst erscheint dieses Pathos in seiner ganzen Kraft; je planer es dagegen mit jenen zusammenfällt, desto unmächtiger erscheint es. — Da aber sonach immer beides, die Regel, welche durch die Gattung, und die Abweichung, welche durch die Zufälligkeit des Individuums gegeben ist, in der Gestalt sich vereinigt, so erhellt, daß keine Bestimmtheit der Gestalt sich auffinden läßt, welche als Merkmal oder Richtmaß der Schönheit gelten könnte. Es ist die specifische Art aufzusuchen, in welcher sich jene beiden Gegensätze zur Einheit des Schönen durchdringen; jede andere Feststellung gewisser Eigenschaften, durch welche ein Körper schön sein soll, ist entweder zu weit oder zu eng, oder vielmehr immer beides zugleich (§ 35). Man hat gewähnt, das Schöne, das ein durch die Gestalt ergossener Geist ist, mit dem Zollstab einfangen, das Unmeßbare messen zu wollen. Man hat Richtmaße, Canons aufgestellt, womit man ein Schönes hervorzubringen wähnte. Denke an manche Fugenlehre! Die Anwendung auf die Musik ist ja klar, da „Gestalt" auch auf sie paßt, indem, wie Vischer schön sagt, im Tone etwas wirke, was den im Raume bildenden Gesetzen geheimnißvoll verwandt sei. Zu weit ist insbesondere die Bestimmung, das Schöne bestehe in einer Einheit des Mannichfaltigen, welche sich durch Ordnung, Ebenmaß und Begrenzung ausdrücke. Denn dies gilt nicht blos vom Schönen, dieses unterscheidet sich, wie sich zeigen wird, durch eine besondere Art des Einklanges vom Einklang anderer Art. Daher ist die Bestimmung ebenso zu eng, weil zum Schönen mehr gehört, als sie enthält. Die Bestimmung, daß das Schöne um der Ueberschaulichkeit willen ein gewisses Maß von Größe haben müsse, ist richtig und wesentlich aber ganz unbestimmt, zu vag. — Jeder Versuch, das Schöne auf andere Weise, als durch Auffindung der specifischen Art, auf welche die Gattungsregel und die Zufälligkeit des einzelnen Gebildes sich durchdringen, zu begreifen, oder es gar in die Enge einer äußerlichen Bestimmtheit zu zwingen, ist schon dadurch beseitigt, daß sowol die Gattung als die Zufälligkeit der Individuen eine Reihe verschiedener Stufen durchläuft. Mit der Stufe der bestimmten Idee wechselt ja auch die sinnliche Gestalt ihrer Individuen, sie steigt von niedrigern und ärmeren zu reicheren und beseelteren Organismen auf, und was Richtschnur für den einen ist, kann es natürlich nicht für den andern sein (§ 37). Es hilft auch nichts, für jede Stufe ein anderes Merkmal oder Richtmaß aufzustellen, denn im selben Grade wie die hierdurch gegebene Regelmäßigkeit, wächst auch mit jeder Stufe die Zufälligkeit und entbindet sich zur Freiheit und Eigenheit des gegen die Gattung sich behauptenden Individuums (§ 38). So ist ja gerade im Menschen die Zufälligkeit und Eigenheit am größten. Endlich ist es müßig, das Schöne als das Charakteristische zu bestimmen, da unter ihm ebensowol die Grundzüge der Gattung und der ihr untergeordneten Besonderheit der Art, als die Grundzüge des Einzelwesens, wie sie aus seiner zufälligen Eigenheit fließen, zu verstehen sind, und alle diese Momente im Schönen nach dem Vorgehenden als gleich wesentlich zu betrachten. Wenn nun aber in die Zufälligkeit, die an und für sich dem Schönen unentbehrlich ist, wie wir sehen, durch das Zusammensein einer Gattung mit allen anderen Gattungen im selben Raume und in derselben Zeit eine Trübung und Störung, die bis zum sinnlosen Uebel fortschreitet, eintritt, wenn „aller Wesen unharmonische Menge verdrießlich durch einander klingt" (§ 40), dann macht sich das Bedürfniß der Lösung jenes Widerspruches zwischen Idee und Bild, Gattung und Individuum um so mächtiger geltend. Davon im nächsten Briefe. Heute noch ein goldenes Wort Vischer's: „Hat man die Idee als Einheitspunct im Schönen verloren, so wähne man nicht in vereinzelten äußeren Merkmalen das Wesen des Schönen einzufangen!"

Aus Berlin.

(Schluß.)

Doch um von der Ursache dieser unangenehmen Erörterung selbst zu reden, müssen wir des Stern'schen Orchestervereines gedenken, welcher sein zweites Concert mit der Ouverture zu „Manfred" begann. Bekanntlich ist dieses Orchester im vorigen Jahre erst entstanden und zwar aus den heterogensten Elementen zusammengesetzt worden. Aber es hatte gleich die schwierigsten Aufgaben zu lösen und war in seinen Leistungen dadurch erstaunlich bald vorwärts gekommen. Ist demnach auch noch manches zu wünschen übrig, und befriedigen besonders die Leistungen der Bratschen und Violoncells nicht immer, so ist doch im Ganzen nur mit dem höchsten Lobe der Ausführung von Instrumentalsachen zu gedenken. Und jedenfalls liegt die Schuld nicht an dem Dirigenten, wenn etwas weniger Gelungenes zum Vorschein kommt, da Hr. Musik-Dir. Stern keine Mühe scheut, sehr viele Proben bei schwierigen Musikstücken ansetzt und alles bis ins Detail ausfeilt. So war z. B. die Wiedergabe der erwähnten Ouverture weit vorzüglicher in technischer und geistiger Hinsicht, als die in den letzten Jahren in Leipzig von mir gehörten Aufführungen. Das Tempo war vielleicht noch etwas zu rasch, aber doch nicht so sehr, daß das Stück darunter gelitten hätte, auch fehlte an einigen Stellen das nöthige Feuer, dafür aber auch durchweg die Rohheit, mit welcher das Blech in Leipzig sich geltend machte; besonders der dreistimmige Trompetensatz am Schlusse wurde ganz außerordentlich discret geblasen. Einen vollendeten Genuß boten ferner in diesem Concert die Vorträge des Hrn. Edm. Singer aus Weimar, welcher das Paganini'sche D dur Concert und eine Tarantelle eigener Composition, die Sie auch in Leipzig gehört haben, spielte und darauf noch eine Pièce von sich selbst für Violine allein zugab. Seine die schwierigsten Aufgaben spielend bewältigende Technik, sein ruhiger, wunderbar glanzvoller und stets im höchsten Grade edler Ton ließen alle Schwächen des italienischen Machwerkes vergessen und bereiteten jenen hohen Genuß, den nur die echte Virtuosität zu bereiten vermag, durch den Sieg des Geistes über das Material die plastische Schönheit der Kunst erobert zu sehen. Am genußvollsten war für uns der Vortrag der Tarantelle, die auch hier von der einen Seite her ein Fiasco erlitt und mir nicht allein als ein bedeutender Fortschritt gegen die früheren Compositionen Singer's erschien, sondern mich auch an und für sich als ein höchst geistvolles, mit technischer Virtuosität verfaßtes Tongebilde aufs lebhafteste interessirte. Abgesehen von dem Mißbehagen, welches in den loyalen Kreisen der Anwesenden der Tarantelle wegen Platz griff, war übrigens der Applaus ein brillanter und von der Kritik, die für Virtuosenleistungen im großen Ganzen stets einen vorurtheilsfreieren Blick als für Compositionen hat, — durchaus acceptirter. Den gesanglichen Theil vertrat Frl. Jenny Meier, Ihnen von Leipzig aus ebenfalls bekannt, durch die Ausführung der Arie: „Ah perfido", und gewann mich besonders durch ihre poetische Vortragsweise. Zum Schluß hörten wir Mendelssohn's „Walpurgisnacht" in einer höchst gelungenen Wiedergabe. Die Chorleistungen, namentlich als ganz vorzüglich berühmt, sind es natürlich besonders in Mendelssohn's so äußerst sangbaren Werken. Die Missa solennis, welche nach Weihnachten in einem Extraconcerte gegeben werden soll, und jetzt schon fortwährend probirt wird, ist allerdings ein tüchtiges Förderungsmittel in der Technik und besonders der Sicherheit. Aber dies scheint der Verein kaum mehr zu brauchen. Zu gleicher Zeit ist auch das Material desselben ein vortreffliches, indem er eine große Menge frischer, kräftiger Stimmen besitzt, die bei Kraftstellen von einer immensen Wirkung sind. Manches trägt zu dieser letzteren auch noch das akustisch ganz herrliche Local der Singakademie bei, in welchem die Concerte abgehalten werden. Und so wollen wir diesem lebensfrischen Vereine einen fröhlichen Fortgang wünschen, besonders da in nächster Zeit durch ihn auch wieder Werke der Neuzeit zur Aufführung gebracht werden sollen. Dann wäre es jedoch wünschenswerth, daß diese von erläuternden Programmen begleitet würden, wie dies im vorigen Jahre der Fall war und in dieser Saison bis jetzt leider versäumt worden ist. Allerdings sollen bei den „Classikern" diese Programme, wie alles, was nicht aus alter Zeit hergebracht ist, großen Anstoß erregt haben, aber dieser Umstand sollte kein Anstoß für einen so freisinnigen und unabhängigen Mann wie Musik-Dir. Stern sein, diese nothwendige Neuerung wieder aufzugeben. Denn daß das Verständniß von Wagner's, Liszt's, Berlioz's, ja sogar theilweise von Schumann's und Mendelssohn's Werken durch Programme nur erleichtert wird, kann ja keinem Zweifel mehr unterliegen. Bei den Symphonie-Soiréen der königl. Capelle wären derartige Dinge allerdings vom Uebel, wie Sie aus folgenden Programmen der 4. und 5. Soirée ersehen können. Vierte Soirée: C moll Symphonie von Spohr; Ouverture zu „Euryanthe"; C dur Symphonie (Nr. 1) von Beethoven; Ouverture zu „Egmont". Fünfte Soirée: G dur Symphonie von Haydn; Ouverture zu „Faniska" von Cherubini; **auf Begehren:** Ouverture zu „Freischütz"; Pastoralsymphonie. — Sind diese Programme nicht gemacht, einen ordentlichen Menschen eher zum Hause hinaus, als hinein zu treiben? Was nicht veraltet ist unter den angeführten Pièccen, ist schon so oft gehört, daß es ebenfalls fast interesselos geworden ist, wenigstens in solcher Einrahmung. Aber von diesen Programmen sind die echten berliner Musikfreunde entzückt, weil sie dabei nicht zu denken brauchen. Und nur eine große Denkfaulheit ist es, welche sich hinter dieser Classicität verbirgt. — Daß

ich die Aufführung der „Jahreszeiten", welche die Sing-akademie veranstaltete, nicht besuchte, werden Sie mir wol ebenso wie die Ignorirung beider Symphonieconcerte, verzeihen. Bedauern aber muß ich, an der Anhörung des ersten Domchorconcertes verhindert gewesen zu sein, dessen Programm, obwol etwas zusammengewürfelt, doch sehr interessante Nummern aufzählte. Dafür hörte ich aber noch ein mir neues Streichquartett (D dur) von Wendt, dessen schon im vorigen Jahre in dies. Bl. mit großer Auszeichnung gedacht ward und das seiner Originalität und Tiefe halber eine ruhmvolle Anerkennung auch im höchsten Grade verdient. Ein, wie ich höre, ebenfalls bedeutendes Werk eines hiesigen Componisten: G. Bierling's Ouverture zu „Maria Stuart", soll in Leipzig in einem der nächsten Gewandhausconcerte zu Gehör gebracht werden.

Während ich dies schrieb, ist Dorn's neue Oper zum erstenmal mit dem vorauszusehenden, aber doch etwas lauen Beifall und Hervorruf des Componisten zur Aufführung gelangt. Da aber manches über dieselbe zu sagen ist, was diesen Bericht zu lang machen würde, so verspare ich alles auf mein nächstes Schreiben. D.

Aus Bremen.

Hervorragende musikalische Erscheinungen sind bei uns etwas Seltenes und rettete uns nicht das Institut der Privatconcerte vor gänzlicher Erstarrung, so würde das öffentliche musikalische Leben Bremens kaum des Erwähnens werth sein. Dennoch wäre es unrecht, dem Publicum musikalische Theilnahmlosigkeit anzudichten, das im Gegentheil in geschlossenen Kreisen einen sich warm erhaltenden Dilettantismus pflegt, aber die öffentliche Repräsentation bleibt deßhalb immer sehr anspruchslos. Der Hauptgrund dieser Zurückgezogenheit liegt in dem überwiegend materiellen Treiben unserer Stadt, in dem Plusdünkel des Einzelnen über den Andern, in der sorgfältigen Vermeidung socialer Vermischung und in der feindlichen Abwehr gesellschaftlicher Neuerungen. Oeffentliche Concertlocale mit wohlbesetzten Orchestern, in denen nach dem Vorbilde größerer Städte für einen geringen Preis gute Musik der Menge geboten würde, besitzen wir nicht, auch nicht Quartett- oder Symphonie-Soiréen, trotz des Heeres von Musiklehrern und Musikern, sondern blos das Privatconcert, dem Namen nach schon die privative Berechtigung eines gewissen Publicums, das sich nicht vermehren darf, weil die Räumlichkeiten zu beschränkt sind. Die Wirksamkeit dieses Instituts aber ist eine zweckmäßigstrebende, da sie durch Heranziehen auswärtiger renommirter Kräfte dem Publicum manchen hohen Genuß bereitet. Das Orchester, vortrefflich organisirt, steht unter der umsichtigen Direction des am Stadttheater fungirenden Capell-M. E. Sobolewski, der sowol als tüchtiger Dirigent, wie Componist in allen Kreisen der höchsten Achtung genießt. Von fremden Künstlern haben in den bisherigen Privatconcerten die Damen Geisthardt, Jenny Meyer und Brenken, der Tenorist Wiedemann, die Pianistin Frl. Staubach und die Violinisten de la Rancheraye aus Paris und Laub aus Berlin mitgewirkt.

Unsere Oper, wie bei jedem Privatunternehmen, ohne besonders hervorragende Kräfte, erfreut sich unter der fleißigen und unermüdlichen Strebsamkeit ihres Dirigenten E. Sobolewski dennoch großer Theilnahme. Der Dirigent hat sich schon im Anfange seiner hiesigen Thätigkeit als Componist einer Oper eingeführt, die, vorher schon an mehreren Theatern aufgeführt, sonst an musikalischen Schönheiten reich und bevorzugt durch eine instrumentale Acuratesse, ihres Sujets halber nicht die würdige Berücksichtigung finden wollte. Sie heißt „Der Prophet von Khorassan" und ist eine lyrische Tragödie in drei Acten, nach Thomas Moore's „Lala Rukh" bearbeitet. In jüngster Zeit ist aber der Componist abermals mit einem neuen Tonwerke, und diesmal glücklicher, in die Oeffentlichkeit getreten. Seine neue Oper: „Komala, die Königstochter von Inisthore", nach Ossian bearbeitet von dem Componisten, hat entschieden Glück gemacht und innerhalb dreier Tage zwei Wiederholungen erlebt. Die erste Aufführung erlitt durch mancherlei störende Zwischenfälle von Indispositionen der Darsteller eine schleppende Verzögerung, versammelte aber, trotz des nahen Weihnachtsfestes, als ihre Aufführung für bestimmt angekündigt wurde, den wirklich musikalisch gebildeten Theil des Publicums in zahlreichster Menge um sich, der mit gespannter und beifälligster Aufmerksamkeit der Tondichtung folgte und den Componisten nach jedem Acte mit stürmischem Hervorruf lohnte. Leider verhinderte die sterile Weihnachtszeit, die das Publicum, dem Theater entfremdend, auf andere Weise zu sehr in Anspruch nimmt, eine abermalige Wiederholung, aber wir freuen uns auf dieselbe, da uns die zweite schon mit viel gesteigerterem Interesse fesselte, als die erste.

Ehe wir aber über den musikalischen Theil der Oper selbst sprechen, seien uns einige Worte über das Textbuch vergönnt. Noch ist kein so vollendetes Textbuch geboren worden, als daß sich in demselben nicht Mängel aussetzen ließen, und wenn wir bei dem gegenwärtigen auf dieselben aufmerksam machen, so sollen sie nur ein Fingerzeig für den Verfasser sein, um in der Zukunft dieselben zu vermeiden, oder sie doch zu mildern.

Das Libretto behandelt einen Stoff aus der Ossian'schen Fingalssage und schließt sich in der Form wie im Wort derselben fest an. Der Componist hat sich als Dichter die Arbeit um so schwerer gemacht, als sich dem beinahe orientalisch-metaphorischen Phraseologismus das musikalische Kleid sehr schwer anpassen läßt. Der Com-

ponist hat aber dennoch auf höchst künstlerische Weise die oft beinahe excentrisch vorwaltende lyrische Empfindung in lieblichster Weise in den Instrumentalsätzen zu vermitteln gewußt, und ist somit dem poetischen Gedanken ein treuer Interpret geworden, aber er hat durch diese Gewissenhaftigkeit dem Sänger große Schwierigkeiten bereitet und ihm den prononcirenden Theil des Textes, besonders in den Recitativ-Stellen, schwer ans Herz gelegt. Die zweifelhaft historische Entfernung des Stoffes, bei dem eine mythologische Einleitung jedenfalls am Platze gewesen wäre, hat dem populären Eindringen desselben bei unserem Publicum viel geschadet, welchem die nebelhaften Phantasien eines bezweifelten Dichters nicht bekannt waren. Darf der Dichter auch beim gebildeten Publicum soviel Kenntniß voraussetzen, in seinen scheinbar bekannten Beziehungen zu einer märchenhaften Epoche der Vorzeit verstanden zu werden, so kann er es beim Ossian am allerwenigsten, weil eben dieser Dichter selbst von einem großen Theile der gelehrten Welt nicht als existirter anerkannt werden will. Die Charaktere scheinen in dieser unmotivirten Aphoristik, mit Ausnahme der Komala und allenfalls Fingal's, ohne festen Kern, ein Zwittergeschlecht von sentimental-entsagender Verzweiflung und sich brüstendem Heroismus, und gerade dieses episodenhaften Isolirtseins wegen dem Theile des Publicums, der die Fingalssage in geschlossener Abrundung nicht kennt, räthselhaft. Für den mit der Dichtung Vertrauten haben die Figuren bestimmteren Werth, weil er die Vorangänge der dichterischen Intentionen und die vor ihm auftauchenden Erscheinungen in ihrer psychologischen Gestaltung kennt. Wenn der Componist selbst behauptet: „das Wort habe sein Recht, aber es bleibe nur der Blitz, die Melodie dagegen die Flamme, die leuchte" — so mag er gerechtfertigt sein, wenn er der Musik die erklärenden Contouren und Reflexe verleiht, aber der hörenden Menge wird das Verständniß dennoch schwer werden, wenn sie sich vorher nicht mit dem Worte abfinden kann, das in einer Ueberfülle von poetischem Duft unerträglich wird.

Die Komala ist eine hehre, tiefempfindende Erscheinung, eine „Julia" an hingebender Liebe und Aufopferung, eine wahrhaft poetische Gestalt, von der Glorie des Liebreizes umflossen, die uns das wärmste Interesse einflößt. Könnten wir die eine unwahrscheinliche Situation bei ihrem Auftritte vergessen, daß sie „eine auf dem flutenden Meere von Frothal blutig Verfolgte" die Harfe spielt, so wäre die Erscheinung tadellos zu nennen. Von Fingal erwarten wir nach der Begrüßung der Barden:

„Wer kommt wie des Herbstes düster Gewölk
Vom dumpfaufbrausenden Meer?
Sein Auge blickt feurige Gluth,
In der Hand des Todes Wehre!
Wer tos't die Haide Loras entlang?
Fingal, der König der Schwerter!
Er schreitet einher
Wie der Geist von Morven voller Schrecken!"

einen Helden im weitesten Sinne des Wortes, sein fast überirdisches Nahen erfüllt uns mit einem lieblich bangen Gefühl von Bewunderung, er regt unser ganzes Interesse auf, das er leider nur so lange frisch erhält, bis ihn die Liebe zu überwältigen anfängt; dann wird er sterblich, und singt selbst im Schlafe, umringt von den drohendsten Gefahren, von „Lüftchen mit säuselnden Schwingen, die auf dem Grabe Agandekka's seufzen sollen!" — Agandekka's, von deren Verhältniß zu dem vernichtenden Helden wir keine Ahnung haben. Ganz sterblicher Mensch, und der heroischen Größe entblößt erscheint er uns, als er beim Anblick der als Krieger verkleideten und plötzlich erkannten Komala mitseufzt:

Warum dieser brechende Seufzer?
Sprich, was klagst du, du junge Tanne?
Verbanne den Schmerz, blick auf zu mir,
Nimm hin, nimm all die Liebe, noch mein,
Ich gebe dir, was ich zu geben vermag!"

Ein zu schneller psychologischer Uebergang; doch versöhnt er uns mit der augenblicklichen Situation, und würde es noch mehr thun, wenn wir eben auch nur den skizzirten Inhalt des Gedichtes als Einleitung zum Textbuch gelesen hätten.

Hidallan ist, man nehme uns den prosaischen Vergleich nicht übel, ein „lyrischer sanfter Heinrich", ein energieloser Mensch, der durch die That sein renommirendes Heldenthum Lügen straft, ein Gemisch von Unschlüssigkeit, Rachlust und plötzlich überkommener bitterer Reue, ein ergebener, wenn auch nicht demüthiger Vasall, ein unglücklicher Schmachtender ohne die männliche Resignation „Wolfram's von Eschenbach" im „Tannhäuser". Er führt sich uns schon höchst bedauernswerth ein, wenn Ullin den beim kreisenden Becher theilnahmlos Sitzenden und Brütenden anredet:

„Warum so traurig, Hidallan?
Du welkst wie die Blume, die Mehlthau vergiftet,
Auf welche die heiße Sonne gebrannt hat,
Das Haupt noch schwer von den Tropfen der Nacht" —

und er ausruft:

„Der Tod steht hinter mir, wie des Monds
Verfinsterte Hälfte dämmernd steht
Hinter dem wachsenden Licht" —

und zu Komala gewendet, die ihn nicht liebt, seufzend fortfährt:

„Schau her! bleich wie ein Nebelgewölk,
Das wäss'rig sich aus der See erhebt,
Schleich ich zum ruhmlosen Grabe.
Mit dem Frühlicht erhebt sich mein Seufzer
Und mit den Tropfen des thauenden Abends
Fließt meine Thräne!" —

und selbst dann noch nicht Mann wird, wenn ihn Fingal

andonnert: „Hinweg, Schwacharmiger". So jammert er herum bis zu Ende, nachdem ihm die Großmuth Fingal's das Leben geschenkt hat und er mit dem wenig tröstenden Selbstgespräch abtritt:

„Meine Väter werden nicht trauern um mich;
Wie Morgennebel entschwand mein Ruhm."

Und dennoch ist diese Figur eine schön ausgestattete **musikalische** Erscheinung, die uns mit dem kernlosen Schattenbilde eines Mannes versöhnt.

Der Oper selbst fehlt es hier und da an ergreifender, fortschreitender Handlung, und der Componist mußte all sein musikalisches Talent aufbieten, um diesen Mangel zu verdecken. Er verstand es vortrefflich, dem Musikliebhaber zu schmeicheln und sein Interesse bis zum Schluß rege zu halten.

Der **musikalische** Theil der Oper ist höchst anerkennenswerth und die meisten musikalischen Dichtungen der Neuzeit überflügelnd. Die fleißige, sinnige und gewandte Ausarbeitung der Partitur läßt sich auf keinem Blatte derselben verkennen; das schöne Werk zeichnet sich sowol in orchestraler Hinsicht, wie in der sorgfältigsten Behandlung des vocalen Theils aus, der, auf drei Hauptfiguren beschränkt, tüchtige Darsteller erfordert. Hier und da schimmert eine gewisse Annäherung an die reformatorische Richtung durch. Die Musik ist nicht in die vereinzelten Musikstücke der früheren Zeit getheilt, sondern auf das innigste mit der Dichtung verbunden, und zeichnet sich somit durch eine festgehaltene Einheit aus. Sobolewski's Instrumentation ist reich, voll und hervortretend, ohne irgendwie überladen zu sein; seine Musik hat melodiös Liebliches, nichts in unnütz-dissonirende Spielereien sich Verirrendes; er führt die auftretenden musikalischen Themen fein ausgearbeitet vor, verwebt sie in kunstgemäße Uebergänge und schafft daher **ein** Musikstück, das sich innig an einander reiht, sich wechselseitig belebt und dadurch dramatisch effectuirt. Eine eigentliche **Ouverture**, die uns vorher mit den Grundgedanken der Oper bekannt machen sollte, ist nicht vorhanden, sondern nur eine einfach-vorbereitende Introduction, die, durchhaucht von dem Hauptthema, uns in das Märchenhafte der Dichtung einführt. Die Chöre sind meist polyphon gearbeitet, die Stimmen setzen wechselnd ein und vereinigen sich zum ergreifenden Ensemble, doch giebt es auch schön homophon gearbeitete Ensemblestücke, wie der Morgengesang der Barden zu Anfang des zweiten Actes: „O du, die dort am Himmel wallst" u. s. w., der von großem Effect ist und durch das Poetische der Scenirung noch mehr gehoben wird. Die Vision des Hidallan: „Wenn sich der Morgen erhebt mit seinem Strahl" u. s. w., ist durchaus declamatorisch gehalten und in der passenden, wenn auch einfachen Instrumentirung von höchst ansprechender Wirkung. Die Cantilene, in ihrer reizenden Harfenbegleitung, führt uns Komala ein: „Stern der sinkenden Nacht" u. s. w. und geht in ein Duo zwischen ihr und Hidallan über, in welchem das zuerst auftauchende Thema in der subtilsten Ausarbeitung zutage tritt; ebenso läßt das Duett zwischen Komala und Fingal: „Tochter Sarno's, wol kenn' ich dein Herz — doch meine Seele ist in Sturm gehüllt" u. s. w., in musikalisch-dramatischer Hinsicht nichts zu wünschen übrig. Die Wehmuth und Trauer des Abschieds haucht das Melancholische der Oboe aus und findet in den schmeichelnden Tönen des Violoncells ein klagendes Echo. Die darauf folgende Arie Komala's: „Du bist für Komala eine Säule von Licht — Die Lust ihrer Augen, o Morven's Fürst!" u. s. w. ist musikalisch-declamatorisch, voll feuriger Bewegung und innig melodiösem Wiederklange. So giebt's der Schönheiten überall, die alle aufzuzählen die Geduld des Lesers zu sehr in Anspruch nehmen würde; wir führen nur noch Fingal's Lied an: „Der Frühling ist draußen, du erste der Frauen" u. s. w., ein **irisches** Volkslied ist wirklich volksthümlich, süß-melodiös gehalten, ein liebliches Thema, das reminiscirend überall auftritt, wo Komala des vielgeliebten fernen Fingal's gedenkt: „Es ist ja Frühling! — Frühling! — (träumerisch) Es wiegt sich so wonnig der schattige Wald", ein leidenschaftliches Tonstück, wo die dramatischen Gefühlscontraste die feinste musikalische Nuancirung erfordern, und das Duo zwischen Fingal und Komala: „Du führst meine Seele zurück — In verflossene Tage der Wonne —". Rühmlichst anzuerkennen ist noch das dann folgende **Vocaltrio** zwischen Hidallan, Komala und Fingal, eine prachtvolle polyphonische Arbeit, die, im Einzelnen charaktertreu, sich doch zu einem schönen Ganzen verbindet. Der **Marsch**, der Fingal's Auftritt vorhergeht, ist einfach schön und wenn sich der Jubel in den Kriegerchor mischt, dann steigert sich die Begeisterung bis zum höchsten Effect, der wunderbar schön durch die Behandlung der Blasinstrumente (Posaunen u. Baßtuba) ausgedrückt wird. Das Finale der Oper haucht lauten Jubel und Siegesfreude und wirkt nachhaltig wohlthuend.

Wenn wir hiermit unsern Bericht schließen, müssen wir neben dem Componisten aber auch die Träger der Hauptpartien besonders lobend hervorheben, die mit besonderem Eifer an die schwere Arbeit gegangen und Vortreffliches in der Darstellung geleistet haben. Die „Komala" sang Frl. **Volk**, den „Fingal" Hr. **Eilers** und den „Hidallan" Hr. **Seyffart**. Die Oper muß an großen Bühnen, welche dieselbe durch eine passende decorative Ausstattung, sowie im Chor unterstützen können, großen Effect machen, und wir wünschen nur, daß dem Componisten bald Gelegenheit gegeben werde, auch außerhalb die Mühen einer langen Arbeit belohnt zu sehen. H. S.

Aus Dresden.

4. Januar.

Von den musikalischen Ereignissen des Monats December vorigen Jahres in hiesiger Residenz war zunächst von besonderem Interesse für die Freunde und Verehrer oratorischer Musik die Aufführung des Salomon von Händel seitens der Dreyßig'schen Singakademie in dem neu decorirten, und nunmehr mit Gasbeleuchtung versehenen Vereinslocale auf der Brühlschen Terrasse. Es ist dies eines der seltener gehörten Händel'schen Chorwerke — wir sagen absichtlich Chorwerke; denn wenn auch Arien und Ensemblestücke in demselben nicht eben in geringer Anzahl vorkommen, so liegt doch der Schwerpunct, wie bei allen Händel'schen Oratorien, in den Chören, die auch hier durch ihre gedrungene, kernige Haltung und durch ihre innere Kraft — Eigenschaften, welche in diesem Grade nur Händel eigen sein möchten — den Kenner zu tiefster Bewunderung hinreißen. Die Darstellung war im Ganzen unter der ehrenfesten Leitung des Musikveteranen Schneider am Pianoforte würdig und genußbringend. Besonders hervorzuheben ist die schöne edle Wiedergabe der Partie des Salomon durch Fräulein H., deren kostbare Altstimme sichtlich Sensation bei dem zahlreich anwesenden Publicum erregte. Aber auch Frl. Emma Koch trug durch die treffliche Ausführung der Sopransoli wesentlich zum Gelingen mit bei.

An demselben Abend hielt der Chorgesang-Verein jene splendide Gedächtnißfeier für seinen Stifter Robert Schumann, über welchen schon in der vorigen Nummer dies. Bl. berichtet wurde.

Demnächst ist von Fräulein Marie Wieck's zweiter Soirée zu berichten, welche sich einer noch gesteigerteren Theilnahme seitens des Publicums zu erfreuen hatte als die erste, was nur für die künstlerische Bedeutung der Concertgeberin spricht. Unterstützt wurde sie diesmal von dem Kammermusikus Hüllweck und dem Hofopernsänger Colbrun. Mit dem ersteren, einem fein gebildeten Künstler, der sein Instrument, die Violine, außerordentlich delicat behandelt, trug sie vereint die große Sonate in A Dur von Mozart sehr vollendet und beifällig vor. Außerdem spielte die Künstlerin an Solostücken für Pianoforte zwei Phantasiestücke von Robert Schumann, den Trauermarsch und zwei höchst originelle Mazurkas von Chopin, das Rondo a capriccio, betitelt: „Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice", und das sogenannte Spinnerlied aus dem sechsten Hefte der „Lieder ohne Worte" von Mendelssohn. Wir wüßten keinem dieser verschiedenartigen Vorträge den Vorzug zu geben, so trefflich erschienen sie allsammt. Herr Colbrun endlich brachte die Arie „In diesen heil'gen Hallen," dann die Arie des Seneschall aus „Johann von Paris" und schließlich zwei französische Romanzen, von denen die eine dacapo gefordert wurde, zu Gehör, und erwarb sich damit außerordentlichen Beifall, den er auch als fein geschulter Sänger vollkommen verdient. Auf der Bühne freilich weiß er die Vorzüge seines Gesanges beiweitem nicht in dem Maße geltend zu machen, als im Concertsaal. Allerdings sind in beiden Fällen ganz verschiedene Anforderungen zu befriedigen, und es trifft sich wol nur sehr selten, daß die Fähigkeiten zur Verwirklichung derselben in einer und derselben Persönlichkeit vereint gefunden werden.

Der musikalische Verein brachte in seiner 5. und 6. Soirée die Quartetten G dur von Mozart, sodann Op. 74 und Op. 18 Nr. 6 von Beethoven, das Quintett in F moll von Dussek, die Variations sérieuses von Mendelssohn und das Septett von Beethoven. Die Clavierpartie des Quintetts von Dussek und die Variationen von Mendelssohn führte eine Schülerin des Hofpianisten Krägen, Fräulein Wentzel, die sich zur Künstlerin bildet, mit großer Beherrschung der Technik und gereiftem musikalischen Verständniß aus, was bei den jungen Jahren der Dame um so höher zu veranschlagen ist.

Im Tonkünstler-Verein fand der statutenmäßige Productionsabend statt; er wurde durch die Vorführung mehrerer hier noch nicht gehörten Tonwerke älterer und neuerer Zeit ganz besonders anziehend. Den Reigen eröffnete ein Concert für 2 Violen, 3 Violoncells und Contrabaß von Joh. Seb. Bach, ein außerordentliches Stück, voll des Bach'schen Geistes, einen eigenthümlichen Reiz durch die seltsame Instrumentirung auf das musikalische Ohr ausübend. Dann folgten zwei irische Volkslieder von Beethoven mit Begleitung der Violine und des Violoncells, gesungen von Frl. Emma Koch; ferner die selten gehörte Sonate Op. 96 von Beethoven für Pianoforte und Violine, welcher sich wiederum zwei irische Volkslieder anschlossen, und denen ein Andante für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte und 2 Waldhörner von Beethoven (aus dem Nachlasse) folgte. Die Ausführung sämmtlicher Piècen war, wie sich das von selbst versteht, vorzüglich.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das 12. Abonnementconcert am 8. Januar brachte vortrefflich ausgeführte Solovorträge. Frau Nissen-Saloman sang Mozart's Concertarie Nr. 2 und eine Arie aus den „Puritanern". Fr. Clara Schumann spielte Schumann's Pianoforteconcert in A moll und zum Schluß aus dessen Albumblättern Op. 121 das Schlummerlied, zwei Moments musicaux (in ungarischer Weise) von Franz Schubert und ein Lied ohne Worte (A dur) von Mendelssohn. Hr. Kammervirtuos H. Lauterbach aus München trug Beriot's Violinconcert Nr. 5 vor, und zwar ebenfalls mit verdientem enthusiastischen Beifall. Hr. Lauterbach ist ein vortrefflicher Violinist, mit prachtvollem Ton und allen Vorzügen ausgezeichneter Technik. — Die Orchesterwerke des Concerts waren: Symphonie C moll, Nr. 9, von Haydn zu Anfang des ersten, und Beethoven's Ouverture zur ersten Bearbeitung der „Leonore" zu Anfang des zweiten Theils.

Weimar, 12. Januar. Lassen Sie mich über die musikalischen Ereignisse des Januar einige briefliche Notizen vorausschicken, damit die Nachrichten nicht zu alt werden, bevor ich Zeit und Muße gewinne, einen ausführlichen kritischen Bericht folgen zu lassen. — Das Neujahrs-Concert bei Hofe konnte leider Liszt nicht dirigiren. Der Jahreswechsel fand ihn leidend; Liszt legte sich am Tage nach Aufführung des „Tannhäuser", und mußte das Bett hüten bis zum 6. Jan., wo er schon die erste Probe zu v. Bronsart's Concert, wenngleich mit sichtlicher Anstrengung und körperlicher Erschöpfung, leitete. — Das Hof-Concert am 1. Januar dirigirte also Musik-Dir. Stör, und statt Wagner's „Faust-Ouverture" kam eine Concert-Ouverture (Frühlings-Ouverture) von Karl Stör (Manuscript) zur Aufführung, ein heiteres, anspruchsloses, pastorales Tongemälde, schwach, aber fein instrumentirt, melodisch hübsch erfunden und harmonisch nicht ohne Interesse, wie überhaupt alle Werke von Stör weniger durch Großartigkeit in der Anlage, als durch Feinheit im Detail sich auszeichnen. — Den Schluß des Abends bildete Beethoven's A dur Symphonie. — Die Solovorträge waren unter Frl. Jenny Meyer aus Berlin und die Wunderkinder Raczek getheilt. Frl. Meyer sang dieselben Stücke, mit denen sie bei ihrem zweiten Auftreten in Leipzig debutirte: Scene (mit Chor) und Arie aus Gluck's „Orpheus", und Arie aus der „Italienerin in Algier". — Die drei Raczeks spielten das Triple-Concert von Hellmesberger und der älteste sodann allein ein Concert von Vieuxtemps. Auch diese Piècen, sowie die Leistungen der Sängerin und der kleinen Instrumentalisten sind Ihnen nicht nur bekannt, sondern von Ihnen bereits in diesen Blättern besprochen worden. Ich beziehe mich also auf Ihre Urtheile (in Nr. 26 und 27 des vorigen Bandes), indem ich sie im Allgemeinen unterschreibe. — Frl. Meyer's Stimm-Material ist sehr schön, ihre künstlerische Begabung höchst anerkennenswerth, ihre technische Durchbildung bedeutend. Sie fand bei den höchsten Herrschaften sehr schmeichelhafte Anerkennung. Laute Beifalls-Bezeugungen sind in Hof-Concerten nicht üblich. Frl. Meyer's Gesanglehrer, Musik-Dir. Stern aus Berlin, war mit ihr hier anwesend. Das ihr gespendete Lob gilt zugleich dem trefflichen Lehrer mit. — Die Raczeks sind aber wahre Wunderkinder! Sie ließen sich noch einmal vor dem allgemeinen Publicum im Theater hören (am 10. Jan.) und ernteten sehr reichen Beifall und wiederholten Hervorruf. Ich erlaube mir, auf diese Kinder wol noch einmal zurück zu kommen. — Das Hauptereigniß des Januar war aber das Abschiedsconcert von H. v. Bronsart, das zum Besten des Orchester-Pensionsfonds am 7. Januar im Theater stattfand. — Liszt dirigirte. Das Programm war ausgezeichnet, so, wie man es zur Zeit nur in Weimar finden kann: 1) „**Ce qu'on entend sur la montagne**" (Bergsymphonie). Symphonische Dichtung (nach Victor Hugo) von Franz Liszt (noch Manuscript). 2) „Schön Hedwig" und „Der Haideknabe", Balladen von Hebbel, mit Clavierbegleitung von Robert Schumann; gesprochen von Frl. Marie Seebach, Clavierbegleitung von H. v. Bronsart. 3) „Trio" für Piano, Violine und Violoncell von H. v. Bronsart (Manuscript), gespielt von den HH. v. Bronsart, Concert-M. Singer und Kammervirtuos Coßmann. 4) „Zwanzig, dreißig, vierzig". Humoristisches Gedicht, gesprochen von Frl. Marie Seebach. 5) „Zweites Concert" für Piano mit Orchesterbegleitung von Franz Liszt (Manuscript), gespielt von H. v. Bronsart.

(Schluß folgt.)

Pest. (Nicht von unserem gewöhnlichen Correspondenten.) Im philharmonischen Concert am 27. Dec. kam Beethoven's heroische Symphonie zur Aufführung. Bei der größten Bewunderung und Vorliebe für das herrliche Werk können wir doch eine Mißbilligung dieser Wahl nicht unterdrücken, indem wir leider die nur allzuwahre Gewißheit haben, daß die Herren des Comité die schnelle Wiederholung derselben nicht aus künstlerischen Rücksichten, sondern allein aus Bequemlichkeit gegeben haben. Wenn die Herren so fortfahren, die gerechten Wünsche des gut zahlenden Publicums nach gehöriger Abwechselung des Repertoires zu ignoriren, so möchten wir sie an die unausbleiblichen Folgen erinnern, an die Erkaltung der Sympathie und an die darnach voraussichtlich eintretende Lücke im Concertbesuch. Abgesehen von der leider selten erkennbaren moralischen Verbindlichkeit, sollte man schon aus Rücksicht auf pecuniäre Erfolge dem vorwärts strebenden Kunstsinn des Publicums Rechnung tragen, und nicht um Proben zu ersparen, immer den alten hundertmal ausgetretenen Weg fortwährend laufen. Die langgehegten Wünsche nach Schumann's und Gade's Symphonien können wir bei solchen Auspicien noch auf einige Jahre vertagen. Daß Liszt's „Préludes" aufgeführt wurden, ist nicht das Verdienst des Comité, die nun einmal unerläßlichen Proben hatte das Orchester unter Liszt bereits durchgemacht, und auf diese Weise war ja nichts leichter, als eine große unerhörte That ohne unbequeme Anstrengung zu thun, und den Erfolg hatte man noch obendrein. Außer der Symphonie kam noch von bemerkenswerthen Werken „le Bal" aus Berlioz' „Symphonie fantastique" zur Aufführung und gefiel lebhaft und allgemein. Das

Orchester spielte durchgängig exact und mit Feuer. Wie sich aber ein Taubert'sches Lied zwischen Beethoven und Berlioz verirrt, ist ein ästhetisches Problem, ebenso problematisch die Bescheidenheit der Frau Hollósy nach Jenny Lind „ich muß nun einmal singen" noch vorzutragen. Es thut uns das der sonst sehr intelligenten Sängerin wegen umsomehr leid. — Eine andere Sängerin, Frau Haagen aus Mecklenburg, gab ein Concert; aus ihrem Gesange ließ sich nicht mit Gewißheit schließen, ob sie irgend einmal Stimme gehabt hat, wol aber, daß durch nichts berechtigt ist, in einem Concert die Geduld des Publicums schonungslos mißbrauchen zu wollen. — Im Ungarischen Theater kam Doppler's umgearbeitete Oper „Wanda" wieder zur Aufführung. Wegen der häufigen Reminiscenzen an viel Dagewesenes, gefiel sie nicht sonderlich, obgleich es an schönen Momenten darin nicht fehlt. Die durchaus ungenügende Besetzung der männlichen Rollen mag auch an dem geringen Erfolg schuld gehabt haben.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Alexander Winterberger ist in Rotterdam angekommen, um zu concertiren.

Der Tenorist Widemann gastirt in Posen beifällig.

Musikfeste, Aufführungen. Taubert's Musik zu Shakspeare's „Sturm" (in München nach Dingelstedt's Bearbeitung aufgeführt) ist von der berliner Intendanz schließlich zurückgewiesen worden. Doch steht eine Concertaufführung unter des Componisten Leitung bevor.

Ende Januar wird der Stern'sche Verein in Berlin eine zweite Aufführung der Missa solennis von Beethoven veranstalten. Die Singakademie wiederholt Bach's H moll Messe Mitte des Monats. Wenn die weltliche Musik so gut bestellt wäre, als die geistliche!

Die HH. Lipinski, Kummer, Hüllweck und Göring in Dresden haben zur großen Freude aller Musikkenner einen Quartett-Cyklus für das neue Jahr angekündigt.

Liszt hat vom Comité der Niederrheinischen Musikfeste die Einladung erhalten, „das 35. Niederrheinische Musikfest", das diesmal in Aachen (wie gewöhnlich in den Pfingstfeiertagen) stattfinden wird, zu dirigiren. Zur Aufführung ist u. a. die Missa solennis von Beethoven (in D) vorgeschlagen. Ob Liszt die Einladung angenommen hat, ist bis jetzt noch nicht bekannt. Jedenfalls ist die Einladung selbst schon ein interessantes und merkwürdiges Zeichen der Zeit.

Im letzten Abonnement-Concert in München kam Beethoven's „Neunte Symphonie" zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. Die in Nr. 2 gegebene Nachricht von der Aufführung des „Lohengrin" in Mannheim war ein Schreibfehler. Nicht in Mannheim, sondern in Karlsruhe wurde der „Lohengrin" am zweiten Weihnachtsfeiertag, und seitdem schon wiederholt mit immer steigendem Beifall aufgeführt.

In Weimar ist Marschner's „Hans Heiling" neueinstudirt zur Aufführung gekommen.

Als Festoper zur Feier des Geburtsfestes der Großherzogin-Großfürstin in Weimar ist Gluck's „Armide bestimmt. Die Clavierproben haben bereits begonnen.

Musikalische Novitäten. Der als Mitglied der weimarischen Hofcapelle seit Anfang dieser Saison in Weimar lebende Dr. Damrosch, ein ebenso talentvoller und strebsamer Componist, als bedeutender Geigen-Virtuos, hat eine vollständige Musik zu Schiller's „Jungfrau von Orleans" componirt und soeben vollendet. Dieses Werk ist keineswegs infolge des bekannten mannheimer Preis-Ausschreibens entstanden, oder zur Concurrenz dorthin gesandt worden, sondern erst im Laufe dieser Wintersaison, und zwar auf directe Aufforderung des Intendanten des weimarer Hoftheaters concipirt und vollendet worden. Die Aufführung des Werkes steht noch im Laufe dieser Saison bevor.

Im letzten Hof-Concert in Weimar (am 12. Jan.) kam eine Novität zur Aufführung: „Des Schäfers Lied"; Text von Rellstab, Musik von Meyerbeer, für Tenor mit Begleitung des Pianoforte und obligater Clarinette. Der weimarische Hofopernsänger Caspari sang dieses neueste Werk von Meyerbeer mit großem Beifall.

Vermischtes.

Das Josephstädter Theater in Wien soll eine Oper erhalten. Man will sich jedoch wohlweislich nur auf die Spieloper beschränken und zwar nur solche Werke aufführen, die im Hofoperntheater noch nicht gehört wurden. Ein gescheidter Einfall, zumal der Josephstädter Oper hierbei noch ein großes Feld der Wirksamkeit sich eröffnen dürfte. Der Anfang soll mit Auber's „Marco Spada" (im Februar gemacht werden.

Auf der königlichen Bibliothek in Berlin soll eine „komische Oper" (?) von Sebastian Bach: „Phöbus und Pan", entdeckt worden sein.

Eine Gräfin Pückler hat den Violinisten Maertens, eine Gräfin Bethusi einen Cantor Kahle geheirathet. Wenn das so fortgeht, wird nächstens kein Cantor mehr unter einer Gräfin heirathen.

Briefkasten.

Im Interesse der regelmäßigen Mitarbeiter sowol, als überhaupt aller derer, welche sich brieflich an uns wenden, bitten wir, uns durch Angabe von Chiffern in den Stand zu setzen, mehr als bisher durch den Briefkasten correspondiren zu können. Oft bedarf es nur eines einfachen Ja oder Nein — insbesondere ob wir einen Artikel aufnehmen wollen oder nicht — und die Antworten können auf diese Weise schneller und pünctlicher erfolgen.

Die HH. Dr. Klitzsch, Musik-Dir. Engel und Dr. Laurencin ersuchen wir um gefällige baldige Einsendung der Recensionen.

Pelt. Der Brief, auf den Sie sich beziehen, ist noch nicht angekommen. Am meisten eilt jetzt die versprochene größere Arbeit.

Rostock. Ihr Artikel ist für eine musikalische Zeitung nicht passend. Correspondenzen dagegen werden wir gern in Empfang nehmen.

Intelligenzblatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. Nr. 4. Den 23. Januar 1857.

Vischer's Aesthetik,

eine Fundgrube für denkende Musiker.

Briefe an einen Musiker

von

Ernst v. Elterlein.

II.

Wir hatten im ersten Briefe die zwei Momente im Begriff des Schönen, die Idee und das Bild gesondert betrachtet, ohne den specifischen Einigungspunct beider zu finden. Dieses Räthsel, C. Die Einheit der Idee und des Bildes, ist nun zu lösen. Zwischen die Idee und das Einzelwesen als ihr Bild stellt sich uns die Zufälligkeit. Diese Zufälligkeit ist wie in der Nothwendigkeit ihres Daseins, so in der Nothwendigkeit ihrer Aufhebung zu begreifen (§ 41). Was die Nothwendigkeit des Daseins des Zufalls betrifft, so muß die Wissenschaft anerkennen und begründen, daß der Stoff, zufällig an sich, auch zufällig den Künstler ergreift und, wie sehr im Schaffen dieser Ausgang vom Zufall sich zu einer Nothwendigkeit umbilden mag, der Charakter der unendlichen Eigenheit, die so nur einmal unter dieser Zusammenwirkung der Zufälligkeit möglich war, ihm bleiben solle. Die Aufhebung der Zufälligkeit, jener Widerspruch zwischen Idee und Bild, oder Gattung und Individuum, bewerkstelligt sich nun auf folgende Weise. Die Bedeutung der Einzelheit (des Individuums) ist dem reinen Begriffe nach keine andere, als daß sie der erfüllte Inbegriff des Allgemeinen und des Besonderen ist, d. h. daß in ihr eine Art und durch sie die Gattung sich verwirklicht. Die Gattung ist also der innere Grund und die lebendige bildende und bewegende Macht im Individuum (§ 46). In dies Verhältniß tritt nur scheinbar, nicht in Wirklichkeit, eine Trübung durch die Form der Zufälligkeit (§ 31) ein, denn wenn die Gattung die ihr Individuum bildende Macht ist, so muß sie als ein unvergänglicher Typus bei der Bildung der Individuen wirken (§ 47). Nun ist die unendliche Eigenheit der Individuen auf den Stufen, wo die Idee nicht als Subjectivität wirklich ist, von geringer Bedeutung, wie in der unorganischen und vegetabilischen Natur. Wo dagegen die Idee als Seele und höher als Geist wirkt, da steigt in dem Grade, in welchem ein Individuum das Allgemeine seiner Gattung in sich darstellt, die Eigenthümlichkeit und umgekehrt; weit entfernt, einander auszuschließen, fordern sich also diese Gegensätze, und hebt sich jener Widerspruch (§ 38) in seiner Entstehung auf. Die Eigenthümlichkeit ist nämlich zunächst eine nur diesem und keinem anderen Individuum eigene Weise, wie sich die Kräfte der Gattung in ihm durchdringen; diese Durchdringung setzt aber für ihre verschlungene Einheit einen Reichthum von Kräften voraus, und wo dieser ist, da werden allerdings die fehlenden vermißt; fällt also die Individualität als solche im Unterschied von der Gattung in die Augen, da erscheint aber ebenso sehr die Gattung in einer Fülle von Kräften dargestellt, gewinnt daher das Individuum allgemeine Bedeutung und sticht dadurch von den gewöhnlichen Individuen ab (§ 48). Sprechendes Beispiel sind alle wahrhaft großen Männer. Benvenuto Cellini, sagt Vischer, ist ganz Original, aber ebenso sehr, ja eben dadurch ganz Repräsentant seines Jahrhunderts, seines Volks, ja vielleicht der gesammten Menschheit. „Der große Mann ist nur sich selbst gleich und ebenso sehr ganz Mensch". Sonst pflegt man, sagt Vischer weiter, unter sogenannten Originalen allerdings Individuen von einer nicht nur aus reichen Kräften gemischten, sondern mehr oder minder krankhaft überwor-

fenen, in sich widersprechenden Eigenthümlichkeit zu verstehen; allein in solchen Nationen, wo ein derartiger Widerspruch zum Volkscharakter gehört, ist das originelle Individuum selbst als solches Repräsentant einer Allgemeinheit.

Vermag nun die Gattung die in ihrem Einzelwesen vereinigten Stoffe mit ihrer Allgemeinheit und Einheit zu durchdringen, so wird auch der Zufall der wechselnden Erregungen (§ 33) nur die Bedeutung einer beständigen Sollicitirung haben, wodurch eben die Aeußerungen der Thätigkeit hervorgerufen werden, welche im Wesen der Gattung liegen. Wo aber die Gattung der Sphäre des selbstbewußten Lebens angehört, da besteht ihr Wesen darin, den ganzen durch diese Art der Zufälligkeit gegebenen Stoff nicht nur zur organischen Form und für blinde Zwecke zu verarbeiten, sondern dieses so Geformte durch einen zweiten Act, in welchem sie die Unmittelbarkeit aufhebt, zur Idealität des Willens umzubilden, welchen die geistige Allgemeinheit und die gegebene Eigenthümlichkeit des Individuums sammt ihren wechselnden Erregungen zur Einheit eines Ganzen verschmelzen. Der Wille kann sich zwar von den Grenzen seiner Eigenheit nicht befreien, aber diese selbst erscheinen nun als gewollte und offenbaren in der Beschränktheit die Unbeschränktheit (§ 49). Zur Erläuterung sagt Vischer: Keine Persönlichkeit kann über die in ihrer Naturbasis begründeten Eigenheiten ganz hinaus. Indem ich aber diese Nothwendigkeit erkenne und darnach mit meiner geistigen Kraft haushalte, erhebe ich diese Grenze selbst zu dem Meinigen und bin in der Begrenzung unbegrenzt, denn das frei Gewollte ist unbegrenzt. Der Mensch baut über der physischen Welt eine zweite; auch diese hängt vom Zufall ab, sowol dem der Geburt, als dem der stets neuen Erregungen, aber wie dieselben zuerst der Leib und das Bedürfniß ergriffen hat, so ergreift das sinnlich Geformte erst der Geist und gliedert daraus die Welt des Willens.

Diese Einheit zwischen Gattung und Individuum ist keine ruhende, sondern eine thätige, worin das Allgemeine der Gattungsregel und das Zufällige der Individualität sich im Kampf einander entgegen bewegen, ein Kampf, der bis zur Empörung des Einzelwillens gegen den allgemeinen und vernünftigen zum Bösen sich steigert. Allein dieser Kampf bringt die untrennbare Zusammengehörigkeit beider Momente dadurch zum Vorschein, daß der Widerstreit als ein sich selbst aufhebender Widerspruch sich offenbart; es kann daher in diesem Kampf so wenig ein Hinderniß des Schönen liegen, daß es demselben nicht nur zu folgen vermag, sondern vielmehr aus sich selbst in seinem eigenen Interesse das Schauspiel desselben erzeugen wird (§ 50). Dieser Kampf heißt im ästhetischen Gebiete das Tragische und Komische. Es liegt aber hier zunächst das Einfach-Kampflos-Schöne vor, und die Frage, ob die aus der Wirklichkeit des sittlichen Lebens aufgenommene Nothwendigkeit dieses Kampfes das Schöne nicht unmöglich mache? Es handelt sich nur um die Wahrheit, daß die Individualität sich vernichtet, wenn sie sich gegen die Allgemeinheit sträubt, und daß die Allgemeinheit, wenn sie als äußere, geistlose Macht beharren will, der Individualität zum Spiele wird, daß also in beiden Fällen der Widerstand sich rächt zum Beweise der unbedingten Einheit beider Momente, daß daher das Schöne, das eben in dieser Einheit beruht, durch diesen Kampf kein Hinderniß seiner Existenz findet. So Vischer zur Erläuterung.

Wie vollkommen aber die Allgemeinheit der Gattung das Individuum durchdringt, das Band ist dennoch kein bleibendes, denn das Individuum geht unter, die Gattung dauert. Das Schöne ist aber, wie aus § 13 (Br. I) folgt, Verewigung des Individuums. Allein da die Gattung das Individuum zwar überdauert, aber doch nur im Individuum wirklich ist, so verewigt der Tod selbst, wenn er nur aus seinem Verhältniß zur Gattung rein hervorgeht, das Individuum, denn es kommt in ihm die Wahrheit zum Ausdruck, daß die reine Bedeutung des Individuums, aufbewahrt im Leben der Gattung, seine zeitliche Existenz überlebt (§ 51). „Wenn der Tod aus dem Verhältniß des Individuums zur Gattung rein hervorgeht", d. h. nach Vischer, wenn nicht Zufälligkeit im Sinne der Trübung § 46 (Br. I) sich einmischt, wenn vielmehr das Individuum entweder als Naturwesen stirbt, weil nach natürlicher Ordnung seine Lebenskraft sich erschöpft hat, oder wenn es als geistiges Wesen im Dienst einer Gattung im höheren Sinne, nämlich einer geistigen Macht, sein Leben opfert. In beiden Fällen vollführt es den Kreis der in ihm liegenden Wirkungen so, daß es sich in ihnen überlebt. Vischer erinnert an Rückert's sinnvolles Gedicht „Die sterbende Blume", welches diese Wahrheit ausspreche, und sagt dann: Die Gattung als sinnlicher Typus wie als sittliche Sphäre überdauert das Individuum, aber nur in neuen Individuen. Sie ist selbst in den Individuen das absolute Individuum. Das einzelne Individuum, das wahrhaft seiner Bestimmung genügt, erhebt sich aus der Reihe der einzelnen in das absolute Individuum, und dies an ihm ist das Bleibende, wodurch es mit dem Urbilde in den Abbildern unsterblich fortlebt.

Alle diese Formen der Zufälligkeit, fährt Vischer in § 52 fort, heben also die volle Gegenwart der Gattung in ihrem Individuum, welche volle Gegenwart zum Schönen gefordert wird, nicht auf, vielmehr werden sie wesentlich in dieselbe mit aufgenommen und bedingen ihre Vollendung. Damit dringt aber unaufhaltsam auch jene Trübung, jenes sinnlose Uebel (§ 46) ein, und hier hat die Macht der bestimmten Idee ihre Grenze; das Individuum verkümmert oder erliegt im Zusammenstoße mit dem Fremdartigen, was die Natur der Gattung in

ihm weder abzuhalten noch auszuscheiden vermag. Beispiel: der Cretinismus. So wie nun dieses Uebel entsteht durch das Zusammensein der bestimmten Gattung mit allen andern, so erfolgt auch die Aufhebung nur durch eben dieses Zusammensein, das aber zugleich ein unendliches Werden ist. Im unendlichen Raume und in der unendlichen Zeit ergänzen und ersetzen sich alle Trübungen der Idee, und bewirkt sich in der Vereinigung des Guten mit dem Guten das höchste Gut. — Vischer giebt erläuternd diese Auseinandersetzung: Alle früher genannten Formen der Zufälligkeit heben sich ohne besonderes Zuthun auf im Einzelnen selbst und seiner Thätigkeit, also immer in einem übersichtlich begrenzten Punct; die letztgenannte (§ 46) aber hebt sich auf nur im unendlichen Raume, wo jenes Individuum hat, was diesem fehlt, und so fort ins Unendliche, und in der unendlichen Zeit, wo die Zukunft herstellt, was in der Gegenwart verkümmert ist; und so fort ins Unendliche. Hier tödtet der Regen die Pflanzen, hundert Stunden entfernt ist er wohlthätig und ersehnt: das tröstet über jenes Uebel, aber es ist nicht ästhetisch, denn ein schönes Werk kann nicht so entfernte Landschaften zusammenfassen. Krankheit tödtet ein schönes Kind, Lebenswohl und Sammlung erwächst vielleicht daraus für leichtsinnige Eltern, aber damit kann der Maler, der das Kind darstellen sollte, nichts anfangen.

Da nun aber das Schöne die reine Wirklichkeit der Idee in einem begrenzten, daher überschaulichen einzelnen Wesen fordert, so folgt, daß die vorbemerkte Aufhebung jener trübenden Form der Zufälligkeit in der unendlichen Ausdehnung und in dem unendlichen Fortgange nicht genügt, vielmehr etwas geschehen muß, wodurch der Schein einer Zusammenziehung dieses unendlichen Flusses auf Einen Punct erzeugt wird. Das Schöne kann nunmehr bestimmt werden als eine Vorausnahme des vollkommenen Lebens oder des höchsten Gutes durch einen Schein. Die weitere Entwickelung hat darzuthun, wodurch dieser Schein zustande kommt, möglich aber ist er nur, wenn, was durch ihn als Vorgang im Einzelnen dargestellt oder vorausgenommen wird, im unendlichen Ganzen wirklich ist (§ 53). Die Erzeugerin dieses Scheins ist die Phantasie, welche den unendlichen Fluß sistirt und ihn auf Einen Punct zusammendrängt, ihn in die Einzelheit bannt und so die große Anticipation vollzieht, durch welche je auf einem bestimmten Puncte vollendet erscheint, was nie und immer, nirgend und überall sich vollendet; sie dividirt das Unendliche der Vielheit mit der Einfachheit des Geistes. Allein das Räthsel der Phantasie — von ihr handelt erst der zweite Theil — kann nicht gefunden werden, wenn nicht zuerst metaphysisch entwickelt ist, wie hinter ihrem Scheine eine Wahrheit liegt, wie im großen Ganzen sich allerdings verwirklicht, was sie als Einzelnes vorzaubert, oder: das Urbild kann durch die Phantasie nicht in Eins zusammengezogen werden, wenn es nicht außer ihr im unendlichen Ganzen wirklich ist und zwischen den Dingen schwebend sich unabsehlich hindurchzieht. Die Phantasie schaut diesen schwebenden Geist, wie ein geistreicher Leser zwischen den Linien liest.

Da nun die Wirkung jenes Actes (der Erzeugung eines Scheins der Zusammenziehung des unendlichen Flusses auf Einen Punct) darin bestehen muß, daß das Individuum jedem Zusammenhange entnommen scheint, welcher die reine Gegenwart der Idee in ihm trübte, so darf die Gestalt desselben nicht nach ihrer inneren Mischung und Structur, sondern nur nach der Totalwirkung derselben, wo sie auf der Oberfläche erscheint, in Betracht kommen; nur diese, vom Durchmesser abgelöst, nur der Aufriß, nicht der Durchschnitt. Es kommt nur darauf an, wie der Körper aussieht, er ist umgewandelt in einen Schein. Denn wird der Körper als ein Zerlegbares betrachtet, oder wirklich zerlegt, so fällt er theils unter den Begriff der Zweckmäßigkeit, also einer abstracten Kategorie, theils als empirischer Stoff in den Zusammenhang der trübenden Zufälligkeit. Durch diesen Schein aber verewigt das Schöne erst wahrhaft seinen Gegenstand (§ 54). Das Schöne ist daher reiner Schein in dem doppelten Sinne, daß in ihm blos die vom Stoff abgelöste Oberfläche wirkt, und daß in dieser eben daher alles das, wodurch die Gestalt dem Einflusse des störenden Zufalles verfällt, durch jene Zusammenziehung (§ 53) unschädlich gemacht ist. Beide Bedeutungen fassen sich in dem Begriffe zusammen, daß das Schöne reines Formwesen ist. Aus der zu solcher Durchsichtigkeit geläuterten Gestalt leuchtet die bestimmte Idee (der Inhalt) hervor und giebt ihr, indem sie selbst nur eine Stufe der absoluten Idee ist, die Bedeutung eines Weltalls. Die durch die Gattung gegebene Regel ist das Gesetz, durch welches die störende Form des Zufalls ausgereinigt wird, die Individualität umfließt die Regel mit der spielenden Linie der berechtigten Formen des Zufalls, und beide befreien sich zur reinen Form, welche nichts anderes ist, als: die ganz zur Gestalt gewordene Idee und die von allem bloßen Stoff zum vollen Ausdruck der individualisirten Idee befreite Gestalt. Diese dem Schönen specifisch eigene Einheit läßt sich aber in keine äußere Bestimmtheit einzwängen (§ 55). Zur Erläuterung: die reine Form bedingt die Ausscheidung von allem blos Stoffartigen, was nicht reiner Ausdruck der Idee ist, die Reinigung von allem, was an die Bedürftigkeit und Abhängigkeit von störendem Zufall erinnert. Erblicke den schönsten Baum mikroskopisch, Du findest ihn voll Insekten, die sich von seinen Säften nähren, sie nöthigen Dich also an die einzelnen Stoffe seiner Structur zu denken u. s. w.; es ist aus mit dem reinen Schein. Es kommt eben nur auf die Totalwirkung der Oberfläche an. Gehe vom Inneren eines plastischen Körpers heraus auf allen Puncten dahin, wo der Körper aufhört;

dies ist eben seine Grenze, seine reine Form; sie ist nicht selbst etwas, der Grund, warum die Stoffe des Körpers auf allen Puncten ihre Raumerfüllung eben da abschließen, wo sie zu Ende ist, liegt im ganzen inneren Bau; aber von diesem Grund wird jetzt abstrahirt und nur die Wirkung, die reine Grenze aufgefaßt, welche selbst kein Stoff mehr ist. So ist jeder Ton eine Vereinigung einzelner vibrirender Theile eines Stoffs zu einer Gesammtwirkung. Hört man diese einzelnen Schwingungen und die Materie der erzitternden Fasern u. s. w. heraus, so wird er stoffartig. Das Kunstgeheimniß des Meisters, sagt Schiller, besteht darin, daß er den Stoff durch die Form vertilgt. Die Bedeutung, daß das Schöne reine Form, ist aber nicht so, wie oft geschehen, zu mißverstehen, daß der Inhalt gleichgiltig, wenn nur die Form schön sei. Die Idee soll allerdings ganz in Form übergehen und aufgehen, aber eben sie ist es, welche übergeht und aufgeht, und ihr Rang bleibt ja natürlich nach wie vor derselbe; wo sie nicht in reine Form aufgehen konnte, da ist ein wahrhaft Schönes gar nicht entstanden, da ist von ihr ebensowenig, als von der Form zu reden, und das Werk ist daher nichts neben einem wahrhaft schönen, das übrigens eine vergleichungsweise auch so arme Idee zum Inhalte haben mag. Da aber die höhere Idee — ganz abgesehen von der Läuterung zur reinen Form — auch ihr Individuum höher organisirt (eine Menschengestalt ist höher als eine Thiergestalt), so ist, wenn die Gestalt zur reinen Form wird, die an sich höhere, unter Voraussetzung gleichen Gelingens dieser Reinigung doch gewiß auch die ästhetisch höhere. Ist aber die Uebertragung in die reine Form darum mißlungen, weil die Idee schon an sich nicht wahre Idee, sondern abstracter Begriff ist, so gehört das nicht hierher; man kann dann nicht sagen, die Idee wäre gut, aber die Form sei schlecht; die Idee selbst ist vielmehr ganz zu verwerfen, weil sie in Wahrheit keine ist. Ebensowenig als ein abstracter Begriff ist ein unsittlicher Inhalt wahrer Inhalt, da er sich zwar eine Form bilden kann, aber eine solche, die sich von selbst aufhebt. Selbst zeitgemäße Ideen sittlicher Art können darum zu mißrathen sein, weil sie, abgesehen von der Kunst, noch keine concrete Gestalt haben, und daher zu den abstracten Begriffen fallen, wie die politischen Ideen der Gegenwart. Sonach ist es allerdings höchst nothwendig, wie sehr auch das Schöne reines Formwesen ist, der Frage über die Kunst die Frage über den Inhalt (die sogen. Stoffe) zugrunde zu legen. Die Form endlich anlangend, so wird sich erst in der Lehre von der Kunst zeigen, daß sie selbst eine äußere und innere Seite hat; höchstens jene kann noch durch Schönheit täuschen, wenn der Inhalt schlecht (unsittlich) ist, niemals diese. — (Anmerk. zu §§ 54 u. 55.)

Nachdem Vischer so die einzelnen Momente im Begriff des Schönen entwickelt hat, faßt er unter anderem noch einmal den Unterschied des Schönen vom Guten und Wahren ins Auge. Wenn nämlich das Wesen des Schönen reine Form, und diese nichts anderes ist als die allgemeine Harmonie der Idee mit der Wirklichkeit, aber nicht in ihrer Allgemeinheit, sondern zur vollendeten Erscheinung heraustretend im Einzelnen, so ist dagegen das Gute die Thätigkeit, welche jene Einheit und Harmonie als eine noch nicht vorhandene stets erst zu erarbeiten strebt, es ruht also auf der Voraussetzung des Gegensatzes zwischen der Idee und der Wirklichkeit. Auf diesem Standpuncte des Sollens kann nicht wie im Schönen danach gefragt werden, wie die Erscheinung aussehe; ja dieser Standpunct bringt nicht nur eine Gleichgiltigkeit, sondern auch ein Mißtrauen dagegen mit sich, daß das Zufällige in der Individualität, wie es als wesentlich Berechtigtes in die schöne Form eingeht, dieses Recht genieße, ehe es wirklich durch den bearbeitenden Willen real umgebildet ist, und da diese vergeistigende Durcharbeitung unendliche Aufgabe bleibt, so ist dieses Mißtrauen ein beständiges. Das Ganze soll erst harmonisch werden und das Einzelne als solches darf diese Harmonie nicht in der reinen Form in Anspruch nehmen, als wäre sie vollendet (§ 56). Die Sittlichkeit hat allerdings einen herberen, darum tieferen und einen breiteren, ja unendlich breiten Kampf. Allein dieser Kampf wird eben darum niemals fertig, und weil er niemals fertig ist, so ist die Schönheit gefordert, welche das, was nie und immer fertig ist, d. h. was immer erst fertig wird, als wirklich schon Fertiges in ihrem Schein hinstellt. In diesem Schein erscheint aber das ewige sich Vollenden, was eine Wahrheit ist. Die Schönheit wartet nicht bis die Sittlichkeit fertig ist, darum wird ihr die Arbeit leicht, sie hat keine Arbeit, keinen Kampf in dem Sinne, wie ihn der sittliche Wille hat. Dies Mühlose setzt also jenes Mühevolle voraus, steht über ihm. Die Arbeit, welche die Schönheit braucht, dies Mühelose darzustellen, hat zwar auch seine Herbe, gehört aber nicht hierher. Nur wenn subjectiv der falsche Standpunct eingenommen würde, das Schöne zu preisen, als erspare es den schweren, realen Kampf des Guten, dies wäre verwerflich. Dies ist der Standpunct des Schöngeistes, der insbesondere in der eigenen Persönlichkeit die ungebundene Natur des Schönen darzustellen eilt, ehe er dem bindenden Gesetze des Guten zu gehorchen verstand. Auch haben alle wahrhaft großen Künstlernaturen einfach und menschlich dem Guten gedient und selbst in ihrem ästhetischen Hervorbringen sich zwar billig mit den reinen Formprincipien beschäftigt, im Grund des Herzens aber meinten sie nur den großen Forderungen eines großen Gehaltes zu folgen, und waren sich nicht einmal bewußt, daß er in ihren Händen aufhörte bloßer Gehalt zu sein. Ist nicht unser Beethoven, lieber Freund, hierfür ein schlagendes Beispiel? — Wo das Gute erst anlangen soll, da ist das Schöne von Anfang an. Indem es keine andere Sinnenwelt kennt, als eine mit dem Geist har-

monische, daher jeden Inhalt unmittelbar in der Form adäquater Erscheinungen anschaut, so ist sein Zweck niemals das Gute an sich, sondern immer, selbst wenn es in kämpfender Form auftritt, dasselbe in rein entsprechender sinnlicher Form zur Erscheinung zu bringen. Das Gute ist Inhalt des Schönen, und zwar der würdigste, aber nur wie es in der reinen Form aufgeht; es ist nicht lobenswerth, weil es gut, sondern weil es schön ist und das Schlechte nicht tadelnswerth, weil es schlecht, sondern weil es häßlich ist (§ 59). Schiller sagt in einem Briefe: Ich bin überzeugt, daß jedes Kunstwerk nur sich selbst, d. h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf und keiner anderen Forderung unterworfen ist. Hingegen glaube ich auch festiglich, daß gerade auf diesem Wege es auch alle übrigen Forderungen mittelbar befriedigen muß, weil sich jede Schönheit doch endlich in allgemeine Wahrheit auflösen läßt. Der Dichter, der sich nur Schönheit zum Zweck setzt, aber diesem heilig folgt, wird am Ende alle anderen Rücksichten, die er zu vernachlässigen schien, ohne daß er es will und weiß, gleichsam zur Zugabe mit erreicht haben, da im Gegentheil der, der zwischen Schönheit und Moralität unstät flattert, oder um beide buhlt, leicht es mit jeder verdirbt (Wieland!). Und Vischer selbst hat früher einmal gesagt: Trachtet am ersten nach dem Schönen, so wird euch das Gute von selbst zufallen. Man hat daher einen Dichter oder Künstler noch nicht gelobt, wenn man gezeigt hat, daß er ein guter Mensch sei.

Anlangend nun das Verhältniß des Wahren zum Schönen, so ist, wenn Wahrheit im weiteren Sinne gefaßt wird, als das was wahrhaft ist, Lebenswahrheit, echter Gehalt, zu sagen: was wahr ist, ist darum noch nicht schön; wird Wahrheit im engeren Sinne, als gedachter wesentlicher Inhalt, als ins begriffmäßige Denken erhobener Gehalt genommen, so gilt der Satz: das Wahre ist nicht mehr schön, also ist nichts Wahres schön. Anmerk.: Schöne Gedanken können daher, soll der Ausdruck berechtigt sein, nach Vischer nicht methodische Gedanken bezeichnen, sondern nur Blitze des Geistes, die sich in Ahnung und Phantasie einhüllen, also noch mit sinnlicher Hülle verwachsen sind. Daher ist ferner — wichtig für die Kunst! — das reine Wesen des Schönen überall aufgehoben, wo ein als Wahrheit ausgesprochener Gehalt sich neben die sinnliche Form in einem Kunstwerk stellt, statt ganz in Form gesetzt zu sein und in ihr aufzugehen. Die Form wird dadurch blos Vehikel, es entsteht Zwitterkunst — Gegensatz zwischen Kunst und Philosophie. — Das Denken hebt nämlich den Schein unmittelbaren Zusammenfallens der Idee mit einem Einzelnen, wodurch beide einander völlig decken, auf, und so ist die Schönheit nicht mehr, sie ist aufgelöst. Die Wahrheit (Philosophie) hebt den Schein des Schönen aber nur auf, um auch ihm in seiner Nothwendigkeit zu denken und wahrhaft zu begreifen. Wenn die Schönheit den Gegensatz des Allgemeinen und Einzelnen scheinbar auf Einem Puncte löst, so löst ihn die Wahrheit überhaupt und im Ganzen. Die Wahrheit setzt nicht das Allgemeine und Nothwendige, und läßt das Einzelne und Zufällige liegen, sie begreift jenes in diesem, für den aufgelösten Schein der unmittelbaren Einheit giebt sie die scheinlose vermittelte Einheit, aber eben darum begreift sie unter den Formen der Lösung jenes Gegensatzes auch die ästhetische in ihrem Recht und Grund, wie in ihrem Mangel. Nothwendig aber ist dasjenige höher, was das Andere zum Gegenstand macht und begreift (§ 68, 69).

Vischer wendet sich nach dieser Darstellung des so zu sagen objectiven Charakters des Schönen zum subjectiven Eindruck des Schönen. Davon im nächsten Briefe. Heute nur noch folgende von Vischer bei Besprechung des Verhältnisses zwischen Kunst und Philosophie gelegentlich gemachte Bemerkung: Allen denen, welche die Kunst bedauern, weil eine Zeit, die vorzüglich im Gedanken arbeitet und selbst die Durchführung desselben in der Wirklichkeit, nach der sie sich sehnt, auf gedankenmäßige Weise sucht, allerdings zunächst ihre Blüthe nicht begünstigen kann, muß die sichere Aussicht zum Troste dienen, daß die neue Gestalt der Zeiten, die hervorgehen wird, wenn erst der Gedanke ohne viel Gerede vom Modernen, vom Unmittelbaren und von der That durch seine innere Nothwendigkeit eine praktische Macht geworden sein wird, von selbst auch wieder eine Kunst hervortreiben muß!

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das 13. Abonnementconcert am 15. Januar wurde eröffnet mit der Introduction und ersten Scene aus Gluck's „Iphigenie in Tauris“. Frau Nissen-Saloman sang darin die Partie der Iphigenie und dann noch Recitativ und Arie aus „Figaro's Hochzeit“. Sie hatte sich von der Indisposition, die sie am 1. Januar an ihrer Mitwirkung hinderte, und die noch etwas im darauf folgenden Concert zu bemerken war, wieder erholt und leistete Vortreffliches. Frau Nissen-Saloman ist eine der wenigen Sängerinnen, die in den verschiedenen Sphären, im heroischen Styl ebenso wie in dem bravourmäßigen gleich sehr zuhause sind, ausgezeichnet demnach zugleich durch ihre Vielseitigkeit. Herr E. Pauer aus London spielte Beethoven's G dur Concert und zum Schluß des ersten Theils eigene Compositionen: die Cascade und Tarantelle, denen er, stürmisch gerufen, noch ein Stück, wie

uns schien, von Händel, zugab. Hr. Pauer besitzt die durchgebildetste Technik, und ebenso sehr verdient das geistige Erfassen des Beethoven'schen Concertes volle Anerkennung. Er ist unter den jüngeren Clavierspielern eine hervorragende Erscheinung. Im zweiten Theile des Concerts kam Schubert's Symphonie zur Ausführung.

Leipzig. Nicht in einem Gewandhausconcert, wie einer unserer berliner Correspondenten vermuthete, sondern im 5. Concert des Musikvereins Euterpe, welches am 13. Januar stattfand, kam C. Bierling's Ouverture zu „Maria Stuart" zur Aufführung. Die Werke des Componisten sind in dies. Bl. schon oft als beachtenswerthe Erscheinungen bezeichnet worden. Dies bestätigte sich auch hier. Die Ouverture ist ein respectables Werk, welches von dem Wollen des Autors sowol, als von seinem Vollbringen ein günstiges Zeugniß giebt. Am wenigsten hervorstechend erschien freilich gerade in dieser Composition die Erfindung, und die Vorbilder, welche ihm vorgeschwebt haben, waren deutlich erkennbar. Hr. Arno Hilf, der Bruder des bekannten Violinvirtuosen, Mitglied des Orchesters, spielte Spohr's Gesangsscene und Andante und Scherzo capriccioso von David. Er zeigte hervorstechendes Talent und tüchtige Technik. Feinere Ausarbeitung und feinerer Geschmack waren noch etwas zu vermissen. Frl. Franzisca Holbein aus Weimar sang „Ah perfido" von Beethoven. Die junge Dame hatte sich bei ihrem ersten Auftreten eine zu schwierige Aufgabe gestellt, der nicht einmal ihre physischen Kräfte gewachsen waren. Ihre Stimme ist nicht bedeutend, im Ganzen aber nicht unangenehm, und auch die Technik befriedigte nicht allzu strenge Anforderungen. Was am meisten störte, war der matte, leblose, vergeblich nach einem Aufschwung strebende Vortrag, und auch im Aeußeren, in ihrer Haltung und Mimik muß Frl. Holbein erst größere Ruhe gewinnen. Trotzdem fanden wir das Verhalten des Publicums etwas hart und in diesem Grade nicht ganz gerechtfertigt, ebenso wie umgekehrt der Hrn. Hilf gespendete Beifall uns als ein allzu reichlicher erschien. Der Universitäts-Gesangverein der Pauliner sang mit großer Wirkung zwei Chöre aus „Oedipus" und den zweiten Theil füllte die „Eroica".

Weimar. (Schluß.) Es überstiege die Grenzen der „Kleinen Zeitung", wollte ich Ihnen über die genannten Werke heute schon im Einzelnen referiren. Dies sei meinem nächsten, größeren Bericht vorbehalten. Nur soviel sei für jetzt bemerkt, daß meine Ansicht, die ich schon während der ersten Proben gewann, sich bestätigte: daß nämlich diese „Bergsymphonie" die größte und epochemachendste unter allen symphonischen Dichtungen Liszt's ist. Sie begreifen, was das heißen will! Diese Symphonie ist eine wahre Offenbarung, die über ihre musikalische Gegenwart so riesengroß hinaus ragt, daß der Maßstab durch Parallelen und Vergleichungen gar nicht zu gewinnen ist; eine Bergsymphonie im erhabensten Sinne des Wortes. Mit einmaligem Hören ist es ganz unmöglich, ein volles Verständniß zu gewinnen, weßhalb auch das Riesenwerk mehr bewundert als verstanden werden konnte. Da ich aber so glücklich war, dasselbe gleichsam entstehen zu sehen (es war bereits im Frühjahr 1854 in Partitur vollendet, wurde aber, seitdem vom Meister noch einmal vollständig überarbeitet, schon im vorigen Jahre in zwei Proben aufgeführt, gleichzeitig vom Componisten für zwei Pianos arrangirt, und von Liszt mit Hans v. Bronsart wiederholt in den Sonntags-Matinéen auf der Altenburg gespielt), so war ich auch im Stande, mehr den Einzelheiten zu folgen, ohne doch den imponirenden Gesammteindruck aus den Augen zu verlieren. Die Partitur wird übrigens demnächst erscheinen; Liszt dirigirte bereits aus den Correcturbogen. Der Eindruck, den das Werk (es dauert 35 Minuten) auf den im höchsten Grade gespannten Zuhörerkreis machte, war überwältigend. Die Ausführung vonseiten unseres Orchesters war wahrhaft brillant zu nennen. Liszt wurde wiederholt und stürmisch gerufen. — Der Effect des „Clavierconcerts" war nicht minder bedeutend. Sowol der Ausführende, H. v. Bronsart (der das schwere Concert auswendig, und zwar ganz vorzüglich spielte), als der Schöpfer, Liszt, wurden gerufen. Auch über dieses Werk gestatten Sie mir ein ausführliches Referat. Ich halte es für noch bedeutender, als das erste Concert; es vereinigt eine Fülle von poetischer und musikalischer Größe und Schönheit mit einem Glanz und Reichthum virtuoser Technik, wie gegenwärtig nur Liszt sie zu bieten und zu schaffen vermag. Mit diesem Concert, im Vergleich mit dem früheren ersten, ist den Clavierconcerten eine völlig neue Bahn gebrochen, und die gesammte Virtuosenwelt ist Liszt dadurch aufs neue zu um so größeren Dank verpflichtet, als die Componisten, welche Liszt's Spuren einst zu folgen vermögen, eine gleich große Ausbeute gewinnen müssen. Das Räthsel der wunderbaren Trinität: poetisch tiefe Conception, musikalische Formvollendung (in der thematischen Arbeit) und technisch höchste Virtuosität — ist hier gelöst. — Zwischen diesen beiden epochemachenden Werken hatte H. v. Bronsart's „Trio" gewiß einen sehr harten Stand! Aber es hat die Probe bestanden, und das ist sein bestes Lob. Es wurde mit immer steigendem Interesse verfolgt, und Componist und Ausführende erhielten nach jedem Satz lebhaften Beifall. Am Schluß wurden alle drei gerufen; die Ausführung war auch prachtvoll. Selbst die musikalische Klangschönheit der drei Instrumente erregte (trotz des großen, für Kammermusik ungünstigen Raumes) umsomehr Bewunderung, als die unvergleichliche Schönheit der Instrumentation in den Liszt'schen Werken für die musikalische Wirkung des Trios offenbar sehr gefährlich sein mußte. — Das Trio ist für das Gebiet der Kammermusik eine ausgezeichnete Bereicherung. Ich reihe es ohne weiteres an die Schumann'schen Trios an; es ist einheitlicher, klarer und wirkungsvoller als das Brahms'sche, und steht bedeutend höher als die Rubinstein'schen. Damit wäre sein musikalischer Werth wol genügend bezeichnet. Wir wüßten kaum, welchem Satz der Vorzug zu geben wäre, doch scheinen mir Scherzo und Adagio um den höchsten Preis zu ringen. Die Klippen des Finale hat der Componist mit Meisterschaft umschifft. Der Humor tritt an die Stelle des Pathos — ein echt Beethoven'scher Zug, den nur wenige verstanden haben! — Den vollendeten Declamationen von Marie Seebach, dieses „weiblichen Dawison", deren reines, erhabenes Künstlerhaupt die Glorie des Genius umstrahlt, sei heute nur flüchtig gedacht. Ihr viermaliges Gastspiel als „Gretchen", „Julia", „Maria Stuart" und „Adrienne Lecouvreur" zeigte uns diese Künstlerin in so hoher dramatischer Vollendung, daß wir kaum für möglich hielten, ihr in der Declamation der Balladen noch neue Seiten abgewinnen zu

können. Und doch war es so, und zwar muß ich gestehen, daß bei **solcher** Declamation die Schumann'sche Musik mir nicht nur sehr überflüssig, sondern sogar störend erschien. Ueberhaupt aber dürfte die ästhetische Berechtigung dieser eigenthümlich poetisch-musikalischen Mischform etwas sehr problematisch sein. Ich möchte niemand rathen, diesen Schumann'schen Weg weiter zu verfolgen! Auch darüber ein andermal mehr. — **Marie Seebach** wurde wiederholt stürmisch gerufen — kurz, nicht eine Nummer mißglückte, oder störte und mit einem Wort: es war ein vollendetes Concert, wie man es jetzt nur in Weimar hören kann! Wer das nicht glauben will, **der suche sich diese Manuscript-Werke dazu anderswo**, — wenn er sie nämlich finden kann.

Hoplit.

Aus Berlin schreibt man uns: Musik-Dir. **Emil Naumann** hat sich nach Meiningen begeben, um daselbst eine Messe und eine Ouverture seiner Composition zur Aufführung zu bringen. Seine Oper „Judith" ist bis auf den dritten Act bereits vollendet. In Weimar wird wahrscheinlich seine Cantate „Die Zerstörung Jerusalems durch Titus" im Laufe des Winters zu Gehör kommen. — Das Conservatorium für Musik in Berlin erleidet am 1. April durch des Prof. A. B. Marx infolge zahlreicher literarischer Arbeiten nöthiges Ausscheiden einen Verlust. Doch hat Musik-Dir. J. **Stern**, welcher fortan die Leitung ausschließlich weiterführt, dem Fache des Clavierunterrichtes die HH. v. **Bülow** und **Ehlert** erhalten. Auch soll von dem unseren Lesern als Mitarbeiter, wie durch seine gediegenen theoretischen Arbeiten (Monographien des übermäßigen Dreiklangs, des verminderten Septimenaccordes) bekannten C. F. **Weitzmann** auf die an ihn gerichtete Aufforderung zur Uebernahme der Compositionslehre die erfreuliche Zusage bereits erfolgt sein. Wenn ferner für den praktischen Theil noch die Mitwirkung eines so vorzüglichen Musikers, wie **Carl Löhrß**, in Aussicht stehen sollte, wie es heißt, so dürfte das Interesse an diesem Institute wol keinen Abbruch zu befürchten haben.

Aus **Löwenberg** erhielten wir die Concertprogramme der **Capelle des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen**. Vom 27. November bis zum 8. Januar haben bereits sieben Concerte stattgefunden, und die Auswahl zeigt ein sehr bemerkenswerthes Streben, den Forderungen der Gegenwart Rechnung zu tragen. Kommen auch mitunter Werke vor, welche aus dem Concertrepertoire größerer Städte verschwunden sind, so ist auch anderseits eine große Zahl von Novitäten namhaft zu machen. Natürlich dürfen derartige Programme nicht nach einem absoluten Maßstab gemessen werden. Es kann für den einen Ort gut sein, was für den andern fehlerhaft wäre, weil für ein bestimmtes Publicum manches neu sein kann, was an andern Orten bereits zur Genüge gehört ist. Von größeren Novitäten bemerken wir u. a.: Symphonie von R. Würst; Ouverture zu „Struensee"; Symphonie Nr. 4, B dur, von Gade; Ouverture zu „Maria Stuart" von Vierling; Symphonie Nr. 3, Es dur, von Rietz. Als Concertsängerin scheint Frl. **Maria de Villar** engagirt zu sein. Wir finden den Namen derselben auf den vier letzten Programmen, und auch sie sang manches für die dortigen Concerte Neue.

Frankfurt a. M. In einem der letzten Museen hat sich der Fall ereignet, daß ein Koryphäe des Theaterinstituts auf sein bescheidenes Gesuch, die C moll Symphonie von Beethoven mit anhören zu dürfen, von einem Comité-Mitgliede an der Schwelle abgewiesen wurde. Abgesehen von dem Mißgriff des gesellschaftlichen Rapports, dem Mangel an Loyalität einer öffentlichen Musikanstalt, so ist ein solches Verfahren um so tadelnswerther, da das frankfurter Museum ohne die frankfurter Oper ein leerer Schall wäre. Wie im Museum, so haben unsere Schauspieler und Sänger auch im Cäcilienverein keinen gastfreien Eintritt, und müssen dieselben auf die Genüsse der Kammer- und Oratorienmusik verzichten, wenn sie nicht bezahlen wollen, obgleich auch die Soli dieses Instituts größtentheils von Opernsängern vertreten werden, sollen dieselben künstlerisch wirken. Sollte denn aber in Anstalten, worin die Kunst gepflegt wird, kein anderer Geist walten, als der, welcher am Zahltisch des Mercantilsystems herrscht?

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. H. v. **Bronsart** hat unmittelbar nach seinem Abschiedsconcert Weimar verlassen und sich zunächst nach **Berlin** begeben. Von hier geht er nach **Hannover** zu einem Hofconcert und wird sodann über Köln direct nach **Paris** reisen, um dort noch während der diesjährigen Saison öffentlich aufzutreten.

Die Geschwister **Raczek** haben in **Jena** zwei Concerte gegeben, und dort denselben Beifall gefunden, wie bei ihrem wiederholten Auftreten im Hofconcert und im Hoftheater zu Weimar.

Liszt's symphonische Dichtung „Les Préludes" wurde in einem Concert in **Königsberg** von den Schwestern **Giere** im Arrangement für zwei Flügel mit Beifall aufgeführt. In demselben Concert kam auch Schumann-Hebbel's Ballade „Schön Hedwig" zum Vortrag.

Frl. Emma v. **Staudach** befindet sich zur Zeit in **Paris**. Desgleichen die erste Sängerin des schwedischen Hoftheaters aus Stockholm, Frl. **Westerstrand**, welche den ganzen Winter daselbst zubringen will.

Servais gab in **Warschau** ein von der Elite der Gesellschaft glänzend besuchtes Concert. Er wendet sich von da nach **Kieff**. Ruhm und Rubel erntet er reichlich.

Theodor Formes in Berlin ist nebst seinem Bruder **Karl Formes** vom Director Gye zur bevorstehenden Saison nach **London** engagirt worden.

Die ehemalige Primadonna der prager Oper, Frl. **Louise Meyer**, hat ihren Eintritt beim Personal der Hofoper in **Wien** mit großem Triumph gefeiert. Frl. **Marx** aus Berlin ist in Prag als ihre Stellvertreterin engagirt worden.

In **Brünn** debutirte ein Bruder des berühmten Tenoristen Ander, **Aloys Ander**. Trotz sichtlicher Befangenheit gefiel er entschieden.

Musikfeste, Aufführungen. In der dritten Laub'schen **Quartett-Soirée** in **Berlin** kamen lauter Beethoven'sche Werke zur Aufführung, besonders anzuerkennen ist die Zusammenstellung und angemessene Steigerung derselben nach den drei charakteristischen Schöpfungsperioden des Meisters. Es waren die Quartette in A dur, Op. 18; in F dur, Op. 59, und in A moll, Op. 132.

Im zweiten zum Besten der Gustav-Adolf-Stiftung veranstalteten Abonnementconcert in Berlin führte die Singakademie abermals die Bach'sche H moll Messe auf. Die Chöre sollen, obwol tüchtig ausgeführt, doch unter dem Eindruck der weniger gelungenen Orchester- und Solo-Leistungen in ihrer Totalwirkung gelitten haben.

Im dritten Concert des Conservatoires in Paris kamen zwei Symphonien von Gouvy und Gounod vor. Im nächsten Concert soll die dritte Symphonie von R. Schumann daselbst zur Aufführung kommen, ein bis jetzt in Paris noch unbekanntes Werk.

Im zweiten Abonnementconcert in Aachen kam u. a. eine Concert-Ouverture in C moll von Gustav Flügel zur Aufführung und gefiel allgemein schon beim ersten Anhören wegen ihrer schönen Harmonisirung und ihres klaren Gedankeninhalts. Von größeren Werken kamen noch Schumann's erste Symphonie und Bennet's „Najade“ zu Gehör.

In einer Privat-Soirée des Hrn. Haslinger in Wien kamen meist selten gehörte Werke zum Vortrag, Schumann's Trio in D moll, Lißt's Préludes für zwei Claviere von Pruckner und Haslinger vorzüglich und unter der wärmsten Anerkennung gespielt, dann die große E dur Polonaise von Lißt und Lieder von Rob. Franz. Die zweite „Novitäten-Soirée“ des Hrn. Haslinger brachte ein ebenso vorzüglich gewähltes Programm: Lißt's „Orpheus“, arrangirt für Piano, Harfe, Physharmonica, Violine und Violoncell; neue Lieder von Meyerbeer im Manuscript; Hebräische Melodien für Viola und Clavier von Joachim; Lieder von Schumann; Phantasiestück für Violoncell und Clavier von Raff (Manuscript); Fest-Vorspiel für Pianoforte von Lißt und ein Trio in F dur von W. Bargiel.

In Stuttgart wurde Lindpaintner's „Vampyr“ zu seinem Gedächtniß aufgeführt. Der Erlös der Vorstellung (an 1000 fl. betragend) ist zu einem Denkmal in Nonnenhorn am Bodensee, wo er begraben liegt, bestimmt.

In Weimar soll in dem diesjährigen Concert des Orchester-Pensionsfonds im Hoftheater Lißt's Musik (Ouverture, Chöre und Melodramen) zu Herder's „Prometheus“, mit verbindenden Worten für den Concertgebrauch von R. Pohl zur Aufführung kommen.

Auch das Oratorium „Winfried“ vom Musik-Dir. Engel (Text von Osterwald) hat Aussicht, im Laufe dieser Saison vom Montag'schen Singverein in Weimar aufgeführt zu werden.

Neue und neueinstudirte Opern. Wagner's „Rienzi“ dürfte in Weimar zur Aufführung gelangen; wenigstens ist in unterrichteten Kreisen viel davon die Rede. Die Besetzung der Oper könnte möglicherweise das einzige Hinderniß der Aufführung sein.

Eine große romantische Oper des belgischen Componisten Lassen (erster Preis am brüsseler Conservatorium) ist zur Aufführung in Weimar eingereicht und angenommen worden.

Ein junger Componist, Max Bruch, hat zu Goethe's Singspiel „Scherz, List und Rache“ (nicht „Phlegma“, wie man aus Wien geschrieben hat) neue Musik componirt. Ein ganz guter Gedanke.

In Frankfurt a. M. kam eine komische Operette von A. Conradi, „Rübezahl“, mit Beifall zur Aufführung.

Die „Dorfsängerinnen“ von Fioravanti haben, wie früher in Berlin und Königsberg, jetzt auch in München die dankbarste Aufnahme gefunden.

In Stettin werden Dorn's „Nibelungen“ zur Aufführung vorbereitet.

In Magdeburg wurde zur Vorfeier von Beethoven's 86. Geburtstag „Fidelio“ recht gelungen mit der neuen Sängerin, Frl. Elbe, aufgeführt.

In Hamburg werden gleich zwei neue Opern hinter einander in Scene gehen: „Loreley“ von J. Lachner und „Bianca Siffredi“ vom Capell-M. Dupont. Ebenfalls ist Beethoven's Musik zu dem Ballet „Prometheus“ mit großem Beifall gegeben worden.

Musikalische Novitäten. Von Markull in Danzig erscheinen demnächst mehrere Werke für Pianoforte: bei Heinrichshofen Op. 51 (Elfenspiele, Scherzo); bei Luckhardt Op. 65 (Ballade), Op. 66 (Polonaise) und Op. 67 (Barcarole); bei Körner Op. 68 (Abschiedswalzer) und Op. 69 (Ständchen u. Humoreske). Ein größeres Pianofortewerk in 3 Heften „Auf der Reise“ (Phantasiestücke) ist unlängst bei Kistner erschienen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Hofcapellmeister Marschner hat, nachdem er 26 Jahre (vom 1. Januar 1831 an) in Hannover angestellt gewesen ist, das Ehrenbürgerrecht dieser Stadt durch Beschluß des Senats erhalten.

Die Nachricht von der Beförderung des Intendanten Hrn. v. Hülsen in Berlin zum Hofmarschall (an die Stelle des Grafen Keller) soll, wie man uns schreibt, trotz des Widerrufs in einigen Blättern, dennoch ungefähr in Jahresfrist Bestätigung erhalten. Technischer Director würde dann L. Schneider, Generalintendant der bereits früher (vor Hrn. v. Küstner) an diesem Posten angestellt gewesene Graf v. Redern.

Vermischtes.

Die musikalische Bibliothek des verstorbenen Dir. Hientzsch, welche namentlich an älteren Werken, Büchern sowol als Musikalien, reich ist, soll vom künftigen 2. Februar an in Berlin (Georgenstraße Nr. 29) öffentlich versteigert werden. Ein gedruckter Katalog ist ausgegeben und in Berlin im Bücher-Auctionslocal, in Leipzig bei Friedr. Voigt zu haben. Die Buchhandlungen übernehmen Aufträge und dieselben müssen 8 Tage vor Beginn der Auction eingesendet werden.

Hr. Leopold v. Meyer, der mit seinem musikalischen Witz zu Ende ist, und sich daher rühmt, Beethoven nie gespielt zu haben, hat einige Reclamenschreiber freundschaftlichst „bewogen“, ihn, von Kopenhagen aus, auf Kosten von Clara Schumann berühmt zu machen, mit der er in Kopenhagen den schwachen Versuch einer Concurrenz machte. Diese Reclame ist aber denn doch zu dick, um ihren Zweck zu erreichen.

In einem prager Concertprogramm figurirte eine Pièce aus „Lucia“ von einem Hrn. — Lamermoor als Componisten.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
A. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrettenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. — Nr. 5. — Den 30. Januar 1857.

Vischer's Aesthetik,

eine Fundgrube für denkende Musiker.

Briefe an einen Musiker

von

Ernst v. Elterlein.

III.

Wie ich schon im letzten Briefe andeutete, ist nun der subjective Eindruck des Schönen ins Auge zu fassen. Das Schöne schließt sich nach Außen auf, es ist ja Erscheinung der Idee in der Begrenztheit eines Einzelwesens. Durch den Begriff der Erscheinung ist aber in dem was erscheint, das Subject, dem es erscheint, wesentlich mitgesetzt, und zwar zunächst als Sinnenwesen, das dieselbe sinnliche Bestimmtheit, die im Gegenstande als durchdrungen von der Idee erscheint, ihm als lebendiges Organ entgegenbringt. Das Schöne ist für jemand, der es erwartet, und fordert den Anschauenden. Das Schöne will und muß geschaut werden, es ist nach Goethe das gesetzmäßig Lebendige in seiner größten Vollkommenheit Schauen, nach Ruge ein Wechsel auf Sicht. Das allgemeine Wesen, welches das Schöne schafft, sorgt schon dafür, daß das Schöne gesehen werde. Unzählige Blumen verwelken ungesehen, aber unzählige andere werden gesehen. Es ist dafür gesorgt, daß es Menschen giebt und Augen. Ginge jedoch ein Werk zugrunde, ohne daß es jemand geschaut, so hat es doch der Künstler gleichsam als Zuschauer geschaut (§ 70).

Als Organ der Sinnlichkeit sind beim Schauen nur das Gesicht und Gehör betheiligt, ausgeschlossen der Tastsinn, der Genuß- und Geschmacksinn. Diese nämlich beziehen durch unmittelbare Berührung und Zersetzung den Gegenstand auf die bloße sinnliche Lust und Unlust, sie sind stoffartig. Dagegen bringen Gesicht und Gehör als freie und ebenso sehr geistige, als sinnliche Organe nicht auf die materielle Zusammensetzung ein, sondern lassen den Gegenstand als Ganzes bestehen und auf sich wirken; er wird als Object frei gegenüber gestellt, und dieser Gegensatz frei aufgehoben. So umspannt der Gesichtssinn das Ganze der Gestalt, er nimmt die Totalwirkung der Oberfläche in sich auf. Er steht dem Gehörsinn nahe, der überhaupt in ihm mitgesetzt ist und auch bei nicht wirklichem Hören als ein innerliches Hören von Tönen wunderbar in ihm mitwirkt. Der Gehörsinn für sich kann auch stoffartig wirken, wenn der Körper nicht in reinem Zusammenklange seiner Stoffe erzittert, sondern diese in ihrer Materialität hindurchklingen. Im Zusammenklang aber vernimmt er frei und objectiv, wie der Gesichtssinn das Ganze eines Körpers, freilich in anderer Weise, so nämlich wie er in der Seele des Tons seine Räumlichkeit in die Zeitlichkeit aufhebt. Auf diesem Punct treten nun schwierige Fragen ein, welche auf die Eigenthümlichkeit führen, durch welche die Musik von allen andern Künsten sich unterscheidet. Hier nur soviel: Der Gehörssinn scheint einerseits wieder, da im Tone sich die Objectivität der Gestalt afuhebt, in die dunkle Tiefe zu zeigen, worin Subject und Object verschlungen sind, anderseits ist er als Vernehmer des articulirten Tones so geistig, daß er über das Aesthetische hinaus geht und nur Vehikel für dasselbe wird: die Musik wird zwischen diese Pole in die Mitte treten. Uebrigens wie das Gehör das Gesicht, so begleitet das Gesicht als eine Art von

Schluß aus dem Ton auf die Gestalt und ihre Bewegung, auch wo nicht wirklich gesehen wird, das Gehör. In der Poesie übrigens, die durch kein sinnliches Organ aufgenommen wird (da das Gehör, oder im Lesen das Gesicht, nur Vehikel ist), kehren die Sinne als innerlich gesetzt wieder (§ 71).

Die sinnliche Bestimmtheit des schönen Gegenstandes ist aber nichts anderes, als die durchsichtige Form der in ihm erscheinenden Idee. Die Idee ist absolute Thätigkeit, daher Bewegung im weitesten Sinne, der Gegenstand erscheint daher wesentlich als ein bewegter. Diese Bewegung ist aber zugleich eine Bewegung zum Subjecte, das wie der Gegenstand wirkliche Idee in der Form sinnlicher Bestimmtheit ist.

Im Schönen sind nun Idee und Form, Geist und Sinnenwesen harmonisch durchdrungen, das Subject ist zunächst das empirische, von dem nicht erwartet werden kann, daß diese freie Harmonie in ihm vollzogen sei. Es sucht also dieselbe freie Harmonie, und diesem Suchen fließt der Gegenstand durchaus homogen entgegen, indem er es durch die Sinnlichkeit und in derselben geistig erfüllt und befriedigt. Diese Bewegung im Schönen als harmonisches Hinüberfließen in das Subject heißt Anmuth oder Grazie (§ 72). — Es ist dies die Grazie des Schönen überhaupt, welche die in der Idee begründete Hoheit wesentlich in sich schließt. Eine Abzweigung ist die Grazie im engeren Sinne, die man einer Erscheinung beilegt, in welcher die Idee einen an sich wenig widerstrebenden Stoff durchdringt und daher in spielender und anschmiegender Leichtigkeit der Bewegung sich äußert. Beschränkt sich der Stoff auf ein Geringstes, so geht sie in Zierlichkeit und Niedlichkeit über. Eine Abart tritt ein, wenn, da das Schöne dem Subject zuerst sinnlich entgegen kommt, diese erste Wirkung sich unter gewissen Bedingungen dem wahren Uebergang in die zweite geistige entzieht, und an die Stelle derselben eine zurückgetretene Sinnlichkeit tritt, deren Darstellung und Aufregung als Reiz in dem üblen Sinne eines reflectirten Kitzels erscheint (§ 73). Fallen Dir da nicht gewisse Saloncomponisten als Vertreter der Abzweigung und Abart der Grazie, im Gegensatz zu Mozart, dem Repräsentanten der echten allgemeinen Grazie ein?

Die erste Wirkung des Schönen ist also zwar sinnlich, aber nur im Begriff, in der Zeit kaum augenblicklich trennbar von der zweiten, welche geistig ist, aber so, daß sie die erste sinnliche völlig in sich aufnimmt, wodurch das Verhältniß sich umwendet. Das Sinnliche wird so die reine Mitte, durch welche der im Object und der im Subject lebendige Geist zusammengeht, und indem sich so jene freie Harmonie (§ 71) erzeugt, ist das Schöne, gemäß seiner reinen Form, im Sinne zwanglos vollendeten Einklangs persönlich, d. i. personbildend. In der empirischen Welt sind wir abwechselnd sinnlich auf Kosten des Geistes, und umgekehrt, im Schönen sehen wir diesen Zwiespalt aufgehoben, er tritt ausfüllend in jene Kluft der Wirklichkeit, er spannt an und löst zugleich, er stählt und erweicht, er weist ab und lockt an, er bildet ganze Menschen. Das Schöne, indem es angeschaut wird, hört auf bloßer Gegenstand zu sein, die Schönheit ist, nach Schiller, zugleich Gegenstand für uns und Zustand unseres Subjects; sie ist zwar Form, weil wir sie betrachten, zugleich aber ist sie Leben, weil wir sie fühlen, sie ist zugleich unser Zustand und unsere That (§ 74). — Die ästhetische Stimmung im Subject ist, als Reflex des Objects, auch für sich betrachtet eine reine Mitte der gegensätzlichen Formen seiner Thätigkeit. Diese Mitte ist nach Kant ein freies Spiel, und die damit verbundene Lust ein reines Wohlgefallen, d. h. ein solches, das jedes Interesse ausschließt. Das Interesse nämlich geht hinter die reine Form auf den Gegenstand zurück als Stoff, und ist mit einem Wohlgefallen verbunden, welches Bedürfniß voraussetzt, oder eines hervorbringt und als Bestimmungsgrund des Beifalls das Urtheil über den Gegenstand nicht mehr frei sein läßt. Das Schöne ist daher nicht mit dem Interessanten zu verwechseln. Alles Wohlgefallen dieser unfreien Art ist pathologisch. Das Interessante reizt eine vereinzelte Kraft zur Thätigkeit, das Schöne ist Harmonie aller Kräfte, Aufhebung aller gegensätzlichen Thätigkeit, es hat „ausgestoßen jeden Zeugen menschlicher Bedürftigkeit" (§ 76). — Das Interesse, das auf den Stoff im eigentlichen Sinne geht, ist ein sinnliches, und die aus seiner Befriedigung entspringende Lust ein Wohlgefallen am Angenehmen, das Interesse, das auf die Idee als Gehalt, abgesehen von ihrem Aufgegangensein in die reine Form bezogen ist, ist ein sittliches, und die Lust ein Wohlgefallen am Guten. Beide sind stoffartig. Eine sittliche Wirkung wird aber das Schöne absichtslos und mittelbar allerdings zurücklassen. Deßhalb ist auch die Auffassung unter dem Standpuncte der Zweckmäßigkeit im Schönen unzulässig. Wer z. B. zu einem Drama sich so verhält, daß er danach aburtheilt, ob er gewisse Personen leiden kann oder nicht, der nimmt es stoffartig. Daher ist auch von streng ästhetischem Standpuncte die sogenannte Tendenz auszuschließen. Ebenso ist das einseitige Interesse für den Stoff eines Dramas, ob er Geschichte sei oder nicht, ein stoffartiges (§ 76).

Vom Schönen ist aber auch das Interesse der Wahrheit ausgeschlossen, denn dieses begreift zwar den Schein am Schönen in seinem Grund und in seiner Berechtigung, aber löst ihn zugleich als Schein auf, wodurch es ein reines Wissen gewinnt, das höher ist als die schöne Täuschung (§ 69); aber wo sich die philosophische Thätigkeit in den ästhetischen Genuß unzeitig einmischt, wo es sich da eindrängt, wo eben der Schein waltet, da muß es die reine ästhetische Stimmung als Täuschung behandeln, fühlt diese als Mangel des Denkens, und ist nun

durch das Interesse getrieben, diesen erst aufzuheben. Allein der Mangel ist so nicht einmal zu heben, denn die Täuschung soll begriffen werden, da muß sie aber erst vollendet sein; dies ist sie aber nicht, wo das Denken sich zur Unzeit einmischt; es ist keine Kunstkritik und Kunstphilosophie möglich, wo ihm nicht der volle reine und ungetheilte Kunstgenuß vorausgegangen ist. „Es ist eine Armuth, wenn man vor Kunstwerke tritt, nicht um sie zuerst zu genießen und sich vielleicht ein andermal vom Genusse philosophische Rechenschaft zu geben, sondern um sogleich zu kritisiren und sich über Kunst zu belehren, wie dies jetzt immer allgemeiner wird". Der Genuß der ganzen Wahrheit in dem zum Wissen durchgedrungenen Denken ist auf seinem Boden reicher, als der ästhetische Genuß, allein der ästhetische Genuß ist reicher, als der auf seinem Boden ihn störende Begriff, denn er ist interesselos.

Obwol nun das Schöne vor allem und ohne allen Begriff gefällt, wird es dennoch als Object eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt. Man hat das geläugnet, da allgemeine Uebereinstimmung nur da gefordert werden zu dürfen scheint, wo sie sich nöthigenfalls durch Beweis, also Begriff erzwingen läßt, und gesagt, daß jeder seinen eigenen Geschmack habe. Allein Geschmack hat nur anhängende Schönheit zum Gegenstande, worüber es allerdings soviel Ansichten als Subjecte giebt. Geschmackssachen sind Geräthe, Kleidung, ja gesellige Formen, überhaupt die Sphären des Angenehmen. Es kann aber etwas sehr wohl als wirkliche Macht unmittelbar und ohne Begriff mit dem Anspruch der Allgemeinheit und Nothwendigkeit auftreten, und erst durch einen zweiten Act, der dieses unmittelbar Wirkende zu seinem Object macht, in die Form des Begriffes gefaßt werden, der jenen Anspruch beweist. So kann zwar nicht die ästhetische Stimmung selbst, wol aber die wissenschaftliche Ergründung dieser Stimmung beweisen, daß der ästhetisch Gestimmte mit Recht fordert, die durch die wissenschaftliche Erkenntniß nachgewiesene reine Harmonie im schönen Gegenstande solle auch in jedem Subjecte als etwas allgemein Menschliches vorbereitet sein und hervorgerufen werden. Wo daher die Uebereinstimmung über einen solchen Gegenstand ausbleibt, läßt sich durch denselben zweiten Act nachweisen, daß entweder das Subject ausnahmsweise einseitig organisirt, oder diese Harmonie nicht vorbereitet ist, und allerdings fordert sie eine Vorbereitung, worin auch ein Denken mit inbegriffen ist, aber nicht als besonderes Denken, sondern als Denken in Formen, ein Formverständniß. Wir machen in unserm Urtheil über das Schöne durchaus keine Umstände. Wem Haydn, Mozart, Beethoven nicht gefallen, dem räumen wir durchaus nichts ein, sondern erklären ihn entweder für stumpf oder ungebildet. Es giebt einseitige Naturen, die in gegensätzlichen Thätigkeiten stark, aber eben dahin, wo die Kräfte am reinsten in Eins fließen, zum Schönen nämlich, sehr mangelhaft organisirt sind. Das Schöne wendet sich an das rein Menschliche im Menschen, in seinem Genusse vereinigen sich alle getrennten Richtungen und Geschäfte und löschen die Besonderheit des Handwerksgepräges aus. Um seinen Geschmack zu haben, muß man gebildeter Weltmann, um tief zu denken, Gelehrter, um geschickt zu handeln, Praktiker sein, um das Schöne zu empfinden, darf man nur Mensch sein. Allerdings aber ist anderseits ohne tiefes Sinnen, ohne Reflexion über die Verhältnisse der Composition kein Kunstwerk ganz zu erfassen, und dazu muß erst die Uebung des Auges und Ohres für Farbe, Ton, Rhythmus u. s. w. treten. Das ist ein Denken in Formen, ein inneres Zeichnen, Malen, Singen. Das sentimentale Entzücken über schöne Natur und Kunst ist nur die Lust des spielenden Thieres im Grase. — Jener zweite Act (die wissenschaftliche Erkenntniß des Schönen) besteht aber bestimmter darin, in einem gegebenen Schönen zuerst die Idee zu ermitteln, ihre Momente aus einander zu legen, hierauf nachzuweisen, wie der ästhetische Körper in seinen Gliedern diesen Momenten entspricht, endlich aber dieses Entsprechen als eine reine Durchdringung zu begreifen, so daß der Gehalt mit und in seiner Form in einen Gedankenbau umgewandelt wird. Dies ist die Philosophie und Kritik (der Kunst). Dies ist ein reiner Genuß des Wissens, kein ästhetischer mehr (§§ 79—81).

Im nächsten Briefe vom Schönen im Widerstreit seiner Momente und zunächst vom Erhabenen.

Ein Besuch bei Kaufmann & Sohn in Dresden.

Die in dem Atelier bei Kaufmann ausgestellten künstlichen selbstspielenden Musikwerke sind weit und breit, und zwar mit vollem Recht so accreditirt, daß zu ihrem weiteren Ruhme wol nichts hinzuzufügen übrig bleibt; es kann daher nicht der Zweck dieser Zeilen sein, darauf hinzuweisen, welche hohe Stufe Hr. Kaufmann mit seinen „selbstthätigen Musikkunstwerken" im Gebiete der Akustik und Mechanik einnimmt.

Nur eines dem Unterzeichneten am 4. Nov. in dem Atelier des Hrn. Kaufmann begegneten komischen Vorfalles möge hier umsomehr erwähnt werden, als derselbe in — wenn auch nur weitere — Beziehung zu den vor einigen Jahren in dieser Zeitschrift von dem Unterzeichneten veröffentlichten Artikeln „Ueber das Horn"*) und „Ueber Natur- und Kunstinstrumente"**) gebracht werden kann.

Hr. Kaufmann jun. führte mir also, nachdem ich mich von der großen mechanischen Vortrefflichkeit der bei ihm aufgestellten Instrumente überzeugt hatte, schließlich

*) Band 34, Nr. 12 u. 13. **) Band 36, Nr. 22, 24 u. 25.

noch seinen „künstlichen Trompeter" vor, und zwar mit dem Bemerken: „Durch dieses mechanische Kunstwerk sei der Beweis hergestellt, daß auf den Naturinstrumenten — wenn anders der Bläser sich die Fertigkeit aneignet, die Lippen durch ungleichmäßigen Druck gleichzeitig in verschiedene Schwingungen zu bringen, — erstens mehrere Töne zu gleicher Zeit, sowie zweitens außer den eigentlichen Naturtönen — durch verschiedenartige Lippenstellung — andere, diatonische und chromatische, geblasen werden können".

Wem konnte wol eine solche staunenerregende Eröffnung — ungeachtet der Beschämung gegenüber dem leblosen Automaten — willkommener sein, als gerade demjenigen, der selbst im Leben viel Natur geblasen, der ferner über die Natur dieser Natur viel nachgedacht und die Resultate seines Nachdenkens in den vorhin bezeichneten Artikeln der Oeffentlichkeit übergeben hatte?!

Im Geiste gingen nun diese letzteren hierauf bezüglichen Controversen — mit all den damals vielfach stattgehabten komischen Mißverständnissen — an mir vorüber, und eben als ich im Begriff war, mich darüber zu freuen, daß ich bei meinem damals vermeintlichen Gegner, Hrn. Kühlmann — den ich nach jener Zeit als einen sehr lieben Collegen achten und schätzen lernte — bei persönlichem Umgange die ganz gleichen Ansichten über den fraglichen Gegenstand gefunden —, in eben diesem Momente erklang der erste Ton von jenem Wundermanne, der mir beweisen sollte, wieviel den lebenden Trompetern aus Fleisch und Blut, gegenüber jenem gemachten Maschinenmanne noch zu lernen übrig bleibe. — Gleich die ersten Töne der in Es intonirten Fanfare versetzten mich augenblicklich in jene kindliche Welt, die sich in naiver Unschuld an den so unangenehm näselnden Tönen der „Kindertrompetchen" erfreut. Ungeachtet der im weitern Fortgange nun kühn durchgeführten vollständigen diatonischen Scala und der mehrfach wiederholt zu Gehör gebrachten Doppeltöne muß mein physiognomischer Ausdruck wahrscheinlich mehr Zweifel und Frage, als Staunen und Verwunderung ausgedrückt haben, die Hr. Kaufmann durch Vorhalten der Hand an den Schalltrichter der Trompete zweifelsohne zu beheben und beantworten trachtete. Dieser obwol handgreifliche Beweis schien aber bei dem von mir angenommenen physiognomischen Ausdruck immer noch nicht die gewünschte Wirkung hervorgebracht zu haben, da diese Procedur — diesmal wahrscheinlich mit verstärktem Angriff — wiederholt vorgenommen wurde. Dies war nun der unglücklichste oder glücklichste Moment, den wol seit je „der kühne Trompeter" während seiner künstlerischen Laufbahn erlebt hatte.

Entweder durch das, in seiner Gegenwart über die außerordentlichen Leistungen ausgesprochene Lob übermüthig gemacht, oder um zu zeigen, daß er gegen Vermuthen seines Herrn und Meisters unter der Hand sich noch ganz andere Dinge eigen gemacht, ließ nun nach jenem verstärkten Angriff der sich producirende Künstler plötzlich den Arm sammt der Trompete hinunter senken, und — staune, wer staunen kann — — und blies nun ohne Trompete — seine „zweistimmigen Sätzchen" und „diatonischen Scalen" mit ausgesuchter Bosheit eben so vortrefflich, als früher mit der Trompete.

Zu diesem in Wahrheit höchst komischen Vorgange ist ein weiterer Commentar selbstverständlich überflüssig, und es mag hier nur noch Erwähnung finden, daß ein Mann wie Hr. Kaufmann, der wol in seinem Fache einzig dasteht und keinen Rivalen zu scheuen hat, am wenigsten Ursache hat, sich solcher Mittel zu bedienen, um „durch die scheinbare Darstellung von, den Naturgesetzen gänzlich widersprechenden, erreichten Unmöglichkeiten" beim Publicum Bewunderung und Staunen zu erregen; es ist ja soviel des Schönen und Bewundernswerthen in dem Atelier des Hrn. Kaufmann vorhanden, daß gewiß jeder Besucher auf die Doppeltöne und diatonischen Scalen des „kühnen Trompeters" gern verzichten wird.

Hohenelbe, im November 1856.

Heinrich Gottwald.

Aus Manchester.

Ende December.

Als im Winter 1854 es bekannt wurde, daß Costa, der famose Capellmeister der Italienischen Oper, der alten Philharmonischen Gesellschaft und der sacred Harmonic Society in London, sehr eifrig mit der Composition eines Oratoriums „Eli" zu dem nächsten birminghamer Musikfeste beschäftigt sei, da stellten sich die Zeitungen nicht wenig überrascht und ungläubig an. Der Gedanke, daß ein Italiener ein Oratorium componiren sollte, schien monströs. Da könnte Strauß eben so gut eine Messe componiren! Die Kritiker waren bitter. Einige hofften, andere fürchteten, viele aber glaubten, etwas erwarten zu dürfen. Demgemäß, als das Oratorium bei seiner Aufführung beim birminghamer Fest vonseiten des ausgezeichneten und musikalischen Auditoriums die glänzendste Aufnahme errungen hatte, und fast allgemein der günstigen Beurtheilung der Presse sich erfreute, gab es dennoch einige wenige honnette und einige weniger honnette Kritiken, welche die Mühe nicht sparten, das Oratorium lächerlich zu machen und das Renommée des allgemein geachteten und ausgezeichneten Componisten zu zerstören. Das Werk machte auch bei der jüngst stattgefundenen Aufführung in Bradford ebenfalls einen sehr günstigen Eindruck. Wir für unser Theil kamen durchaus nicht in Versuchung, den Eli mit dem Messias oder Elias zu vergleichen, wir müssen aber der Wahrheit gemäß gestehen, daß Eli manche Schönheiten hat, die ihm eine gewisse Popularität verschaffen werden. Der eigentliche Charakter dieser Composition nähert sich

mehr dem eleganten und graziösen Styl des Rossini'schen Stabat mater, als den Meisterwerken Händel's. In Manchester wurde „Eli" am 29. November bei sehr zahlreichem Auditorium mit vieler Anerkennung aufgenommen. Die zu dieser Aufführung engagirten Sänger waren vorzüglich: Mad. Rudersdorf und Weiß, Mrs. Weiß, Allan Irving und Lockey, der freundlich für den erkrankten Mr. Reeves den Part übernommen hatte. Mad. Rudersdorf wird als Sängerin in England sehr hochgeschätzt, und wir glauben, daß sie bei dieser Aufführung ihrem errungenen Ruf als vorzügliche Künstlerin nicht nachstand, denn sie riß das Publicum mehrmals zum größten Enthusiasmus hin. Mad. Weiß erlangte viel Beifall namentlich im Abendgebete, das Einschlummern des Knaben Samuel, das Verklingen des Gesanges machte einen vortrefflichen Effect. Mr. Lockey's Part überstieg seine physischen Kräfte. Der große Kriegergesang, den Mr. Reeves so prächtig singt, mißlang ihm gänzlich, dagegen kamen die guten Eigenschaften seiner Art zu singen im Terzett und Quartett im zweiten Theil des Oratoriums vollkommen zur Geltung. Mr. Weiß behauptet seit lange den Rang des ersten englischen Baßsängers, er war auch diesmal als Eli vortrefflich. Nicht sehr dankbar ist der gesangliche Theil im Oratorium, die Arbeit ist gut, aber die Melodie ist mangelhaft. Mr. A. Irving wurde hier zum erstenmal gehört. Er besitzt eine kräftige und schöne Stimme. Die Ensemblenummern sind im Oratorium vortrefflich, und besonders das Terzett „Du sollst Gott den Herrn lieben" muß hervorgehoben werden. Das Orchester, unter der Leitung unseres Stadtkindes Mr. Seymour war excellent. In der Ausführung der strengen Fuge in der Ouverture bewährten sich die Executanten auch als vortreffliche Musiker. Die Leistungen des Chores waren ebenfalls glänzend. Mr. Banks hat die Schwierigkeit, ein Orchester und Chor von 250 Personen zu dirigiren, sehr anerkennenswerth überwunden und sehr gewissenhaft die vorhandenen Schönheiten der Composition zur Geltung gebracht.

In Manchester giebt es einige Künstler, die großen Beifall und Popularität erlangt haben, aber zuversichtlich hat keiner sich eine so hohe Stellung in der Achtung des Publicums so entschieden eingeerntet, als Mr. Charles Hallé. Er ist aber auch der echte Repräsentant der wahren classischen deutschen Schule. Sein Streben ist, nur das Beste aus classischer Musik vorzuführen und dem Hörer werth zu machen. In dieser Beziehung hat er für England mehr gethan, als irgend einer der jetzt lebenden Künstler. Mr. Charles Hallé hat wieder seine Concerte für Kammermusik begonnen. Das Programm zum ersten Concert bestätigt unser Urtheil über des Künstlers Streben: Trio in D, Op. 70 und A moll Sonate für Violine und Piano von Beethoven; C moll Trio, Op. 66 von Mendelssohn; Violinsolo, Nocturne in E dur von Ernst; Pianofortesolo; Promenades d'un solitaire in Fis und B dur; La Chasse, Es dur; sämmtlich von St. Heller. Mr. Hallé hatte sich bis jetzt nur in der Kammermusik hören lassen, und da das Entrée eine halbe Guinee kostete, so konnte nur ein kleiner Theil des Publicums, der wohlhabendere, die Soiréen besuchen. Mr. Ch. Hallé gab am 16. und 17. December Concerte zu 5, 3 und 2 Schillingen Entrée, zu denen ein so großer Zudrang war, daß 14 Tage vorher alle Sperrsitze vergeben waren. Im ersten Concert wurde „Elias" von Mendelssohn aufgeführt; die Soli sangen: Mad. Novello, Mrs. Lockey, Mr. Lockey und Mr. Philipps. Das Orchester und Chor bestanden aus 300 Personen. Mad. Novello sang mit derselben großen Reinheit der Stimme und herrlicher Vocalisation, wie zur Zeit ihrer Anwesenheit auf dem Continent. Bei dieser Aufführung entwickelte sie auch noch viel dramatische Wärme und Lebendigkeit. Mrs. Lockey's Gesang war rein und mild, mehr anmuthig, als blendend. Ihre beiden ihr zugetheilten Arien sang sie mit viel Geschmack. Die Tenorpartie im „Elias" sagte dem Mr. Lockey besonders zu. Mr. Philipps sang den Elias vortrefflich und wurde sehr glänzend vom Publicum bei seinem Erscheinen empfangen. — Das zweite Concert fand den 17. December statt, und das Programm war classischen Ursprungs. Die Ouverture zu „Euryanthe", wundervoll gespielt, eröffnete das Concert. Mrs. und Mr. Lockey sangen ein Duett von Romagnesi sehr anmuthig. Mad. Novello trug aus „Don Juan" und „Figaro" Arien vor. Die „Walpurgisnacht" von Mendelssohn, die Soli gesungen von Mr. und Mrs. Lockey, sowie Mr. Lawler, folgte. Die Chöre derselben erregten, wie immer, Sensation. Der erste Theil des Finales aus „Loreley" wurde sehr gut und vollkommen im Charakter der Composition ausgeführt. Die Loreley sang Mad. Novello. Mr. Lockey sang noch eine Arie von Hobbs, und seine Frau ein Lied von Delanges, beide wurden viel applaudirt. Formes sollte in diesem Concert singen, mußte aber den Tag zuvor einem Rufe nach Deutschland folgen. Das Manchester-Publicum war darüber sehr verstimmt und Mr. Hallé war ebenfalls in großer Sorge. Mr. Lawler trat an Formes' Stelle und bewährte sich als Sänger von gutem Geschmack. Die letzte Nummer des Concertes bildete das Es dur Concert von Beethoven, von Mr. Hallé mit großer Brillanz, das Adagio mit mehr als Brillanz, mit Tiefe und Innigkeit vorgetragen. Das Publicum hat diese Leistung mit großer Wärme aufgenommen. — Zum ersten Weihnachtstag, der bei uns stets durch musikalische Aufführungen gefeiert wird, wurde „Messias" gegeben, und wie ich hörte, vor einem sehr zahlreichen Auditorium. Die Soli sangen: Miß Scherrington, Mad. Amadi, Mr. Braham und Weiß, und zwar sämmtlich mit großer Zufriedenheit des Publicums. — Wir erwarten für die

zwei letzten Tage in diesem und drei ersten im künftigen Jahre Jullien mit seinem Orchester. Er ist ein großer Liebling des hiesigen Publicums und wird gewiß gute Geschäfte hier machen. Zu Weihnachten sind wir überhaupt nicht arm an Musik. Es ist in England gebräuchlich, daß einige Personen zusammentreten und am Weihnachtsmorgen in den Straßen Hymnen singen zur Feier der Geburt des Heilands. Können diese Leistungen nicht zu den künstlerischen weder in Beziehung der Wahl noch der Ausführung gezählt werden, so muß man schon über den Eifer und die Innigkeit, mit der dieselben vorgenommen werden, sich freuen. Ich hätte noch manches über die Vorbereitungen zur Händel-Feier, die im Frühjahr 1857 in London stattfinden soll, zu erwähnen, will aber schließen, da mein Bericht bereits so lang geworden ist, und benutze nur noch die Gelegenheit, meinen zahlreichen Freunden in Deutschland hiermit einen Gruß zu senden.

Charles Bowland.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das 14. Abonnementconcert am 22. Januar wurde eröffnet mit der Ouverture zu „Coriolan". Frau Nissen-Saloman sang hierauf eine Arie aus „Ezio" von Händel. Es folgte sodann „Ave verum corpus" von Mozart und den Beschluß des ersten Theiles machten Bruchstücke aus der „Schöpfung": die Arie „Mit Würd' und Hoheit angethan", vorgetragen von Hrn. Rudolph Otto aus Berlin, endlich Recitativ und Schlußchor des ersten Theils. Im zweiten Theil kam Mendelssohn's „Lobgesang" zur Aufführung, die Soli gesungen von Fr. Nissen-Saloman, Frl. Auguste Koch und Hrn. Otto, die Chöre ausgeführt von der Singakademie, dem Pauliner Sängerverein und dem Thomanerchor. Die Ausführung sämmtlicher Stücke war eine sehr gelungene. In Hrn. Otto lernten wir einen tüchtigen, gutgeschulten Sänger mit ansprechender Stimme kennen.

Leipzig. Am 25. Januar hatte der Gesangverein „Ossian" die jährliche Feier seines Stiftungstages vor einem Kreise eingeladener Zuhörer veranstaltet. Wir haben schon über ähnliche Feierlichkeiten dieses Gesangvereins in früheren Jahren wiederholt berichtet und seines löblichen Strebens gedacht. In letzter Zeit hat derselbe durch Aufnahme vieler guten Kräfte wesentlich gewonnen, und wenn derselbe fortfährt, unter der Leitung seines Musikdirectors, des Hrn. L. Papir, den eingeschlagenen Weg zu verfolgen, so lassen sich von ihm, was Chorgesang betrifft, sehr gute Leistungen erwarten. Unter den einzelnen Vorträgen heben wir die Quartetts für gemischten Chor („Morgengebet" von Mendelssohn und „Sängerfreuden" von Papir, „Flug der Liebe" von A. Reichel und „Ins Freie" von Kalliwoda) als besonders gelungen hervor, ebenso das erste Finale aus dem „Nachtlager in Granada". Unterstützt wurde die Aufführung durch Hrn. Egmont Fröhlich aus Stuttgart, der Präludium und Fuge von S. Bach und zwei Salonstücke vortrug. Hr. Fröhlich hält sich seit dem von ihm im Herbst vorigen Jahres hier veranstalteten Orgelconcert, über welches wir berichteten, in Leipzig auf, um sich mit jenen Richtungen der Tonkunst, für welche Stuttgart und München, wo er bisher verweilte, wenig Anknüpfungspuncte bieten, näher vertraut zu machen. Er ist ein tüchtiger Pianofortespieler, und wenn derselbe fortfährt, seine trefflich ausgebildete Technik durch geistiges Leben zu steigern, so lassen sich von ihm hervorstechende Leistungen erwarten.

Leipzig. Am 26. Januar veranstaltete der Universitäts-Sängerverein der Pauliner sein jährliches Stiftungsconcert. Die ausgezeichneten Leistungen dieses Vereins, sowie die bisher umsichtig und sorgfältig, mit Berücksichtigung der Forderungen der Gegenwart, zusammengestellten Programme seines Directors, des Hrn. Organisten Langer, sind bekannt, und natürlich daher, daß sich immer ein sehr zahlreiches Publicum einfindet. Wenn diesmal keine der vorgeführten Compositionen eigentlich zünden wollte, so lag der Grund theils in der Beschaffenheit derselben, theils auch in dem Umstand, daß zu viele Werke verwandten Charakters aufeinander folgten. Als Novitäten erschienen auf dem Programm: „Wandrers Nachtlied" von Koßmaly (Manuscript) und „Lied vom Wein" von Geibel und Rietz. Koßmaly's Composition ist charakteristisch gehalten, dem Text entsprechend wiedergegeben, ohne indeß die Sympathie des Hörers in tieferer Weise in Anspruch zu nehmen. Ob überhaupt das Gedicht zu einer Behandlung für Chor und Orchester geeignet ist, dürfte mit Grund bezweifelt werden. Das Werk von Rietz, ebenfalls für Solostimmen, Chor und Orchester, erliegt trotz einzelner sinnigen Züge dem unglückseligen Text von Geibel, der, ohne wirkliche Empfindung, ganz reflectirend gehalten ist, und trotz aller Anläufe aus der Mattherzigkeit nicht heraus kommt. Auch die Composition zeigte daher nur erst beim letzten Verse einigermaßen einen Aufschwung. Eröffnet wurde das Concert mit der Ouverture zu „Ruy Blas", dann folgte ein Manuscript von Mendelssohn, „Lied zur Stiftungsfeier"; „Heinrich Frauenlob" von Roquette und Gade; Koßmaly's schon erwähnte Composition; Arie aus „Elias", vorgetragen von Frl. Auguste Brenken; erster Satz aus dem Concert militaire von Lipinski, vorgetragen von Hrn. George Japha; „In die Ferne" von Reissiger und „Abschiedstafel" von Mendelssohn. Frl. Brenken hatte mit freundlicher Bereitwilligkeit den genannten Vortrag, sowie im zweiten Theile den der großen Arie aus „Fidelio" übernommen, da Frl. J. Meyer aus Berlin „trotz bündigster Zusage" nicht erschienen war, und auch ihr Nichterscheinen sehr spät gemeldet hatte. Frl. Brenken's Vorträge wurden, wie der des Hrn. Japha, verdientermaßen sehr beifällig aufgenommen. — Im zweiten Theile des Concerts kamen zur Aufführung: „Neuer Frühling" von Petschke, ebenfalls Manuscript; „Nachtgesang im Walde", für Männerchor und Hornbegleitung von Fr. Schubert; die „alten und die jungen Zecher"

von Reinick und V. Lachner; „Das Mädchen von Gowri", schottisches Volkslied von Dürrner, und zum Schluß die erwähnte neue Composition von Rietz. — Was die Leistungen des Vereins betrifft, so bewährten sich dieselben auch diesmal, einige Kleinigkeiten, die indeß leicht vorkommen können, abgerechnet, als ganz vortrefflich. Es ist nicht blos die technische Meisterschaft, welche dieselben ausgezeichnet, auch nicht allein der frische, jugendliche Klang der Stimmen, es ist wesentlich auch die geistige Beseelung, die Intelligenz, welche aus diesen Vorträgen spricht, ein im Solo- wie im Chorgesang in der Regel wenig beachteter Umstand. Man ist in beiden Fällen befriedigt durch sinnlichen Wohlklang. Die höchste Stufe aber erreicht der Gesang erst dann, wenn er unmittelbarer Ausdruck des Geistes ist, wenn der Sänger wirklich die Tiefe der Composition in sich nachzuempfinden fähig ist. Das ist sehr selten, denn in der Regel bleibt alles ganz äußerlich, und um so wohlthuender berührt das Gegentheil, wie es hier der Fall.

Königsberg. Der 11jährige Pianist Arthur Napoleon gab hier erst im Theater mehrere, dann im Saale des Deutschen Hauses ein Concert vor einem zwar dankbaren, aber nicht eben zahlreichen Publicum. Es ist zwar zu bewundern, ein so kleines Persönchen so große Schwierigkeiten überwinden zu sehen, wie z. B. in der Thalberg'schen Hugenottenphantasie, jedoch ist bis jetzt das Technische vorherrschend entwickelt — den Geist eines Beethoven weiß das Kind noch nicht zu erfassen und wiederzugeben (trotzdem daß man von andern Orten her das Gegentheil behauptet), doch spricht sich ein lebhaft empfindendes Gemüth und Temperament in des kleinen Napoleon Spiele aus. Wir wünschen ihm eine echt künstlerische, musikalische Erziehung, die nicht auf leeres Effect-Blendwerk hinarbeitet. In seinem letzten Concerte trug Frl. Wölffel Lieder von Schumann, Brahms und Mendelssohn vor; sowol Wahl als Ausführung machten der Künstlerin Ehre. — Die HH. Hühnerfürst, Rehfeld, Runkenschuh, Pabst gaben vier Quartett-Soiréen, die viel Schönes brachten im Ganzen in mäßig guter Ausführung. — Hr. Concert-M. Rehfeld hat sich hier als Geigenspiel-Lehrer niedergelassen. — Im Theater erlebten wir seit langen Jahren wieder einmal Spohr's „Faust" zu Hrn. Schüler's Benefiz. Die so wahr und innig empfundene Musik (der das „Faustische" freilich fehlt) machte die schönste Wirkung, nur verdarb leider das zwar ziemlich gut versificirte, doch auch oft abgeschmackte Textbuch die reine Freude des Zuhörens. Die Aufführung war für eine vollständig neu einstudirte gut zu nennen. — Ueber Markull's Oratorium „Das Gedächtniß der Entschlafenen" lesen wir die günstigsten Berichte aus Insterburg. — An Virtuosen hörten wir diese Saison noch nichts Hervorstechendes. Litolff hat versprochen zu kommen. Von einheimischen Kräften haben wir im Virtuosenfache nichts Bedeutendes. Die Violine wird am besten durch Hrn. Rehfeld vertreten, der noch jung ist und vielleicht etwas werden wird. Unsere Pianistin Frl. Giere hat tüchtige Technik und Sicherheit, Fortschritte merken wir nicht in ihrem Spiel; diese würden vorzugsweise in Vertiefung nach der geistigen Inhaltsseite, in Wärme und Schattirungsmannichfaltigkeit, kurz in dem Reinmusikalischen (als Gegensatz zum Reintechnischen) bestehen. Doch schätzen wir ihre Vorträge moderner, weniger „tiefer" Claviermusik, z. B. Chopin's Mazurkas hörten wir recht schön von Frl. Giere vortragen. Daß sie kürzlich Liszt's Préludes (mit ihrer Schwester) vortrug, war eine kühne That. Ueberhaupt ist diese Künstlerin zu achten, was die noble Wahl ihrer Vortragstücke betrifft, sie kann darin als gutes Beispiel dienen. — Soeben empfangen wir die sehnlich erwartete Musikabtheilung von F. T. Vischer's Aesthetik und schwelgen im Genusse dieser frischen, tief wissenschaftlichen Arbeit des berühmten Kunstphilosophen. Seine Auffassung ist wahrlich lebensvoll, und berührt den Geist, wie die natürliche Kraft des Wahren immer berührt. Solche Wissenschaft saugt man ein wie Meth — in der That, es ist Geschmack und fördernde Nährkraft darin! Ob aber Vischer das Buch Hauptmann's kennt? Gewiß nicht, denn leider findet das Intervallwesen darin eine nur oberflächliche Abhandlung, ohne den festen Boden harmonisch-logischer Begrifflichkeit. Bei dur und moll verräth sich wieder Hauptmann'sche Grundanschauung, aber zu unbestimmt hervorgekehrt. Trotzdem aber ist Vischer's (ebenso wie Hauptmann's) Buch ein köstliches Geschenk der gesammten Geisteswelt. L. K.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die Gebr. Holmes befinden sich zur Zeit in Wien; sie haben in einigen Privatsoiréen beifällig gespielt. A. Dreyschock und Bazzini werden ebendaselbst zur Fastenzeit erwartet.

Das Gastspiel der Frau v. Marra in Chemnitz, das dieselbe nach ihrer Abreise von Leipzig unternahm, hatte einen trübseligen Erfolg. Die ersten zwei Vorstellungen waren wenig besucht, die dritte mußte deßhalb ganz unterbleiben. In der ersten gab man den zweiten Act aus der „Martha" und eine Scene aus „Lucrezia Borgia". In dieser Scene erschienen der Herzog und Gennaro als venetianische Nobili aus Mangel an Costumen — im schwarzen Frack!

Der im vorigen Jahre ausgewanderte Stern der alten londoner Oper, Tamberlik, hat das italienische Theater in Rio Janeiro wieder verlassen, und befindet sich auf den Rückweg nach Europa.

Der Tenorist Reichardt aus Wien befindet sich in Paris, und singt in den aristokratischen Salons Lieder von Schubert und Mendelssohn mit großem Beifall.

Musikfeste, Aufführungen. In Florenz ist es den vereinten Kräften des Sängerpersonals gelungen, Mozart's „Don Juan" total durchfallen zu machen.

Die dritte Soirée für Kammermusik der HH. A. Grünwaldt und Rob. Radecke in Berlin soll eine Erinnerungsfeier an Rob. Schumann werden. Außer einem „elegischen Gesang" für vier Singstimmen mit Quartettbegleitung von Beethoven, kommen von Schumann's Werken zur Aufführung: die Variationen Op. 13; Lieder, von Frau Würst gesungen; Stücke im Volkston für Violine und Clavier, Op. 102; ferner das selten gehörte, und wenig gekannte „spanische Liederspiel" und das große Pianofortequintett.

In der letzten Triosoirée der HH. v. Bülow, Laub und Wohlers in Berlin kamen zwei ausgezeichnete Novitäten zur

Aufführung: das berühmte Trio in B moll von Rob. Volkmann und eine neue Claviersonate von Liszt (im Manuscript). L. Rellstab in der Voss. Ztg. nennt Volkmann's Trio „eine kranke Schönheit, mit bleichen Wangen und finsteren, thränenschweren Blicken".

Neue und neueinstudirte Opern. In Stuttgart hat man die Oper „Genoveva" gegeben, d. h. nicht die von R. Schumann, sondern die letzte Arbeit des „Classikers" A. Adam. Daselbst wird „Iphigenia auf Tauris" von Gluck in einer Bearbeitung durch den seligen Lindpaintner aufgeführt. Beides nicht übel!

In Dresden studirt man dem Vernehmen nach Wagner's „Tannhäuser" wieder ein, das „Diamantkreuz" von S. Saloman wird vorbereitet.

Rob. Volkmann in Wien arbeitet an einer Oper, die einen Stoff aus der deutschen Geschichte behandelt. Dichter ist Ludw. Foglár, der bekannte Lyriker.

In Linz wurde die „Vestalin" recht gelungen zur Aufführung gebracht.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musik-Dir. Küster in Berlin hat für die Dedication seines großen Oratoriums „Das Wort des Herrn" von der Königin von Preußen eine goldene Denkmünze mit dem Bildniß derselben erhalten.

Vermischtes.

Am „Conservatorium der Musik" zu Mailand ist nach den neuesten Bestimmungen auch die deutsche Sprache unter die Unterrichtsgegenstände aufgenommen worden. Diese zweck- und zeitgemäße Maßnahme verdient umsomehr alle Anerkennung, als an diesem Institut oft auch deutsche Zöglinge ihre Studien zu machen pflegen.

Der bekannte musikalische Vielschreiber G. S. in Stuttgart, der einiges Leidliche und viel Schlechtes geliefert hat, sah sich durch eine Schuldenlast, deren Betrag sich nach der D. Allgem. Ztg. auf 100,000 fl. belaufen soll, veranlaßt, das Weite zu suchen. Er hatte zugleich falsche Wechsel gemacht und escamotirt. Jetzt schwimmt er bereits auf dem Ocean, hat sich aber auch auf die längste Reise vorbereitet, indem er ein Paar Pistolen mitnahm.

Aus Berlin meldet man von einem neu entstehenden „Bach-Verein" zu ausschließlicher Pflege dieses Meisters.

☞ Notiz. Hierzu Titel und Inhaltsverzeichniß zum 45. Bd. der N. Z. f. M.

Briefkasten.

Ch. B in M. Wir ersuchen Sie, nicht über jeden einzelnen Vorgang besondere Berichte zu liefern, sondern eine längere Reihe von musikalischen Ereignissen in ein Ganzes zusammen zu fassen. Für den Orgelbericht haben wir jetzt keinen Raum.

H. G. in H. Die Sache ist, wie Sie sehen, erledigt. Sollten Sie noch immer über Nichtempfang zu klagen haben, so geben Sie uns gefälligst Nachricht. Vorzugsweise aber kommt es auf Ihre Verwendung an.

Erasmus. Die Persönlichkeit, von der Sie schreiben, gehört bereits zu den Todten. Diese „verführt uns keinen mehr", sagt Elisabeth. Halten Sie es demungeachtet für nothwendig, so haben wir nichts dagegen.

T. in T. Besten Dank. Zum Schreiben sind wir bis jetzt nicht gekommen und vorher läßt sich in der fraglichen Angelegenheit, auf die Sie eine Antwort wünschen, nichts thun.

Ln. Für Ihre Sendung wird sich vorderhand wenig thun lassen.

Cis. Wir werden Ihnen demnächst schreiben.

Intelligenzblatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. — Nr. 6. — Den 6. Februar 1857.

Vischer's Aesthetik,

eine Fundgrube für denkende Musiker.

Briefe an einen Musiker

von

Ernst v. Elterlein.

IV.

Die Einheit des vorstehend dargestellten einfach Schönen erschließt sich zum Widerstreit der Momente. Es entsteht eine Bewegung und Gährung im Schönen selbst (§ 82). Die Idee reißt sich zunächst aus der ruhigen Einheit, worin sie mit dem Bild verschmolzen war, greift über das Bild hinaus und hält ihm als dem Endlichen ihre Unendlichkeit entgegen. So entsteht das Erhabene (§ 83). Im Erhabenen erscheint das Bild durch das Ueberwachsen der Idee als das, was nicht die Idee ist, und doch ist die Idee auch nur in ihrem Individuum wirklich. Daher das Erhabene ein Widerspruch (§ 84). Trotzdem muß aber das Erhabene, da das Schöne reine Form ist, die Form und Grenze festhalten, wie sie zugleich ins Ungewisse verschwimmen. Das Erhabene ist in Einem geformt und formlos, ein weiterer Widerspruch. Daraus erklärt sich, weßhalb dunkel Merkmal aller Erhabenheit ist (§ 87). Das Erhabene stellt sich in drei Hauptformen dar: a. das objectiv Erhabene, b. das Erhabene des Subjects, c. das Erhabene des Subject-Objects oder das Tragische. Das objectiv Erhabene ist wieder ein dreifaches: das Erhabene des Raumes (§§ 91—92) (große Gebirge, wie die Alpen, der gestirnte Himmel), das Erhabene der Zeit (§§ 93 bis 94) Gefühl der Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, höchste Concentration derselben in der Zwölfe der Neujahrsnacht) und das Erhabene der Kraft (wilde Thiere), welche wesentlich furchtbar wirkt, unter welcher Voraussetzung auch das Häßliche im Schönen zulässig ist. Hierunter gehören auch die Begriffe des Prächtigen, Feierlichen, Majestätischen (§§ 95—104). Das Erhabene des Subjects theilt sich in das Erhabene der Leidenschaft (empörte Volkshaufen) (§§ 105—106), das Erhabene des bösen Willens (vollendetste Darstellung Shakspeare's Richard III.) (§§ 107—109) und das Erhabene des guten Willens. Der gute Wille im positiven Verhältnisse zu der mit ihm vereinigten Kraft der Leidenschaft heißt Pathos. Hier wird in tiefsinniger Weise das sogenannte negativ Pathetische, die Bewährung des sittlichen Willens im Leiden, dem er die Unendlichkeit seiner Freiheit entgegensetzt, entwickelt. Es treten hier die Begriffe des Rührenden und der Würde auf (§§ 110—116). Ich kann mich umsomehr mit diesen Andeutungen begnügen, als hierüber sich Schiller in faßlicher Weise verbreitet hat. Die höchste Form des Erhabenen ist das Erhabene des Subject-Objects oder das Tragische, auch das absolut Erhabene oder das Schicksal. Die Darstellung des Processes des Tragischen gehört wie die des Processes des Komischen zu den schwierigsten Partien Vischer's. Um es Dir, lieber Freund, ganz deutlich zu referiren, müßte ich eigentlich das Ganze abschreiben. Dies verbietet der Raum und dann der nächste Zweck dieser Briefe. Wie diese überhaupt natürlich das Studium des Vischer'schen Werkes selbst nicht überflüssig machen, so muß ich es den denkenden Musikern überlassen, hier an der Quelle zu studiren. Ich erwähne nur noch, daß Vischer als Hauptformen des Tragischen hinstellt: a. das Tragische als Gesetz des Universums, b. das Tragische der einfachen Schuld, c. das Tragische des sittlichen Conflicts, ersteres im Kampf zweier — obschon ungleich —

berechtigter sittlicher Mächte bestehend (Shakspeare's und Schiller's große Tragödien) (§§ 117—139). Der subjective Eindruck des Erhabenen überhaupt ist nach Vischer eine durch Unlust vermittelte Lust. Vischer führt drei Stellen, aus Shakspeare, Goethe, Schiller an, welche das Wesen des Erhabenen, den Eindruck desselben treffend bezeichnen:

„Was wäre da zu fürchten?
Mein Leben acht' ich keiner Nadel werth
Und meiner Seele kann es der was thun,
Die ein unsterblich Ding ist, wie er selbst?"

Hamlet.

„In jenem seligen Augenblicke, ich fühlte mich so klein, so groß!"

Faust.

„Das große gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmet."

Schiller.

Mozart's Don Juan, Gluck's Werke, Beethoven's 3., 5. und 9. Symphonie erzählen uns auch vom Erhabenen und Tragischen genug.

Soviel über das Erhabene, und nun vom Komischen. Ich deutete eben an, daß auch die Darstellung des komischen Processes bei Vischer höchst schwierig für das Verständniß sei, weil auch hier in dunkle Tiefen der Philosophie hinabgestiegen wird. Ich verzichte deßhalb aus dem vorbemerkten Grunde auf ein eingehendes Referat, umsomehr, als das Komische der Musik nur bedingt offen steht, in der Einschränkung aber in reicher Weise, wie die humoristischen Elemente in Haydn, Beethoven zeigen. Einige Hauptpuncte aber muß ich hervorheben. Wie im Erhabenen das Recht des Bildes verkürzt war durch das Uebergreifen der Idee, so rächt sich nun das Bild, verschafft sich Genugthuung, indem es sich der Durchdringung der Idee widersetzt und sich als Ganzes behauptet — ebenfalls ein Widerspruch, wie das Erhabene, da das Bild ohne die Idee nichts ist (§§ 147—48). Es macht sich nun wieder das ganze Gebiet der Zufälligkeit (§§ 31 u. 32) geltend, es geht das bis zur Häßlichkeit, Carricatur fort (§§ 150—151). Allein die Idee ist dabei nicht zugrunde gegangen, das häßliche Individuum maßt sich an schön zu sein, wodurch es die Schönheit, also die Idee zugesteht. So erzeugt sich die Versöhnung (§ 152). Das Erhabene wird Stoff für den komischen Vorgang, es, als unendlich Großes, bricht sich an seinem Gegentheil, dem unendlich Kleinen, jener räumlich und zeitlich begrenzten Einzelheit des Gebildes mit allen Formen der Zufälligkeit. Vischer entwickelt nochmals die sämmtlichen Formen des Erhabenen, inwiefern sie dem komischen Proceß verfallen (§§ 156—157). Aus dem Zusammenstoß mit dem unendlich Kleinen entsteht dann der Contrast (§ 173). Genug hiervon, und jetzt nur noch einige Worte über die Hauptformen des Komischen. Sie sind nach Vischer a. das objectiv Komische oder die Posse, b. das subjectiv Komische oder der Witz, c. das absolut Komische oder der Humor; letzterer hat die Stufen des naiven Humors oder der Laune (Haydn), des gebrochenen und endlich des freien Humors (Elemente bei Beethoven). Erlasse mir hierüber allenthalben ein ausführlicheres Referat, ich müßte, um verständlich zu werden, Bogen füllen, in Kürze läßt sich dieses ganze Wesen des Komischen und seiner Formen nicht referiren. Es sind noch andere dem denkenden Musiker näher angehende Dinge zu referiren; dies wird dann um so ausführlicher geschehen können. Auch deßhalb habe ich mich über das Erhabene und Komische so kurz gefaßt, aber das einfach Schöne schien mir räthlich ausführlich darzustellen. Mit dem Komischen schließt sich die Bewegung im Schönen. Idee und Bild haben sich ein jedes gegen das andere geltend gemacht. Die Bewegung läuft nun zurück in die ruhige Einheit beider, das einfach Schöne. Im nächsten Briefe treten wir aus der abstracten Metaphysik in die concrete Wirklichkeit des Schönen, zunächst in die Naturschönheit. Verzeih, wenn ich im „Grau der Theorie" Dich mitunter „weidlich schwitzen" machte.

Aus Holland.

(Allgemeines.) Es ist wunderbar, daß ein Volk, wie die Holländer, von den Deutschen ihrer zurückgebliebenen Bildung halber über die Achsel angesehen, von den Franzosen ihres Phlegmas und des Mangels einer chevaleresken Aeußerlichkeit halber verspottet, von den Engländern mit schlecht verhehltem Aerger — ein ergötzliches Schauspiel für den unparteiischen Dritten — verachtet, — daß ein solches Volk, zu einem großen Theil unter dem Meeresspiegel wohnend (eine Springfluth mit anhaltendem Westwinde macht die Herzen Tausender in Todesangst erzittern), zu verschiedenen Zeiten an der Spitze der Kunst und allgemeinen Entwickelung gestanden hat.

Eine Blüthe der Musik an dem Baume der Musikgeschichte ist hier zur Entfaltung gekommen, eine Frucht von echt nationalem Geschmack ist in der Malerei zur Reife gediehen und der ganze Occident hat einst unter dem Schatten des holländischen Handels und der holländischen Flotten gestanden, bis die knorpelige englische Eiche sich durch das feste Laubdach der holländischen Kastanien hindurchgearbeitet, zum Himmel Luft gemacht und jetzt seine Aeste weit in die Breite auseinandergetrieben hat.

Der Grund dazu liegt in der festen Zeichnung des Nationalcharakters, der wieder ohne Schwierigkeit von dem Ethiker aus den Landes- und klimatischen Verhältnissen sich herleiten ließe.

Der Franzose, für den nur gloire und amour Werth haben, leistet viel, wo eines der beiden in Gefahr kommt, oder als Preis der Bemühungen winkt; der Spanier mit seinem Fanatismus, seinem Ehrgefühl und dem ihm

eigenthümlichen Royalismus, Eigenschaften, die alle mit der dunkelen Farbe glühender Leidenschaftlichkeit überzogen sind, ist zur Carricatur geworden, seitdem man ihm seine Religion erschüttert, seine Anhänglichkeit an ein königliches Haus von Gottes Gnaden genommen, und sein Ehrgefühl — dieser immer wiederkehrende Gegenstand in Calderon's dramatischen Dichtungen — aus dem Hause auf die Straße geworfen ist; der Deutsche, dessen Objectivität, d. h. seine Fähigkeit sich selbst zu vergessen andern Gegenständen zuliebe, es ihm stets unmöglich gemacht hat, eine kräftige und zweckdienliche Politik zu der seinen zu machen, ist dafür dem wahren Kerne der Seele aller Künste und Wissenschaften näher gekommen, als alle anderen Völker. Wir sollen uns nicht verdrießen lassen, daß, während unser Blut um fanatischer Hirngespinnste halber in Strömen geflossen, andere Völker sich emporgehoben und auf ihrer Höhe verpallisadirt haben, daß bei uns die Erfindungen gemacht und bei den andern benutzt wurden, daß in unserer Mitte die großen Geister erzogen und dann vom Auslande an sich gezogen werden. — Dafür giebt es nur einen Faust, und der ist in Deutschland geschrieben.

Die Holländer nun sind ein Volk, das, stets im Kampfe mit der Natur liegend, sich nicht nur das Nöthige erstritten, sondern im Hause einen materiellen Himmel, im Auslande einen mächtigen Einfluß gewonnen hat. Holland muß ein Handelsvolk haben, sonst könnte es gar nicht bestehen. Von den Lebensmitteln schon bringt es die einen im Ueberfluß und hervorstechender Güte hervor, während die anderen ihm ganz abgehen — es muß also handeln. Ein Volk, dessen Witz und praktischer Verstand aber in dem Erhaltungskampfe mit der Natur, die hier das Wasser von allen Seiten: von oben dem Himmel her, von unten als Grundwasser, und in gleicher Höhe mit dem „fluthenden" Meere zum Kampfe gegen das Hartnäckige vorschickt, so geübt und entwickelt ist, bleibt nicht stehen bei dem utile, auch nicht bei dem utile et jucundum, sondern weiß sich das jucundum allein zu ertrotzen.

Daher kommt die Lebenslust, die sich in seinem Hause, der Schenke und auf der Straße Luft macht, und der niederländischen Schule in der Malerei ihre Richtung vorgeschrieben hat. Daher der große, zumeist auf das körperliche Behagen hinzielende Luxus, den man in den Kreisen der Wohlhabenderen antrifft.

Der kaufmännische Sinn mit seinen Vorzügen und Nachtheilen und diese Lebenslust sind die beiden Cardinal-Eigenschaften dieses Volkes, und ihnen entsprechend hat hier alles seine Entwickelung gefunden.

Auch die Art und Weise, in welcher die Musik hier getrieben wird, bestätigt diese Ansicht. Indem ich bei der letzteren anfange, bin ich genöthigt eine Meinung auszusprechen, die meinen Wünschen nach von der Zukunft Lügen gestraft werden möge. Der Genuß des Lebens, das Ausbeuten alles dessen, was unsere äußeren Sinne angenehm berührt, hat mit der Musik, dieser Tochter des Himmels, wenig zu thun. Das Leben fragt nicht nach den Dingen, die hinter dem Leben liegen, es will den Vorhang nicht lüften, denn es hat am Vorhange vollständig genug; die Musik aber erzählt ja gerade von diesen Geheimnissen. Die Musik wird in Dienst genommen, hoch geachtet werden, Tanz-, Marsch- und Tafelmusik wird man lieb haben, zumal wenn man dazu tanzen, promeniren und tafeln kann, weniger schon, wenn die Phantasie an der Hand der mageren Erinnerung diese Genüsse nur vorspiegeln kann. Allein, wo giebt es ein Volk, das auf der Höhe stände! Ein solches Volk würde so unfähig sein sich in der realen Welt zu erhalten, daß es allsobald zwischen seinen roheren Nachbaren zugrunde ginge. Die ganze künstliche Maschine unserer Lebensverhältnisse, wie sie durch die drei großen Kräfte der Bedürfnisse, der Genüsse und der Einbildungen in Bewegung erhalten wird, bliebe augenblicklich stehen. — Darüber also keine Klagen! — In Holland steht es damit, wie überall. Das große Publicum langweilt sich und folgt furchtsam und vorsichtig den Wenigen, welche zu der zweiten Classe der Machiavelli'schen Dreitheilung des menschlichen Geschlechtes gehören, welche das Wahre nachzuempfinden im Stande sind, wenn es ihnen geboten wird — oder denen, welche sich das Ansehen eines solchen Könnens zu geben wissen. Daß allerdings in den dehors, welche die Menge durch den Zaum, den die Einzelnen in Händen haben, einzuhalten angehalten wird, hier noch manches zu wünschen ist, darf umsoweniger verschwiegen werden, als man überall die regsame Thätigkeit der letzteren zu erkennen und anzuerkennen sich freudig getrieben sieht.

Viel wichtiger für die musikalischen Zustände ist der kaufmännische Geist, der alle Classen hier vollständig durchdrungen hat und in allen Classen den Ansichten seinen Visastempel aufgedrückt hat. — Als in früher Zeit die Bevölkerung noch nicht so zahlreich war, war natürlich auch das Bedürfniß der Terrainerhaltung nicht so groß, man sah es unthätig mit an, daß das Meer ganze Landestheile verschlang, und nur die Poesie hatte ihren Nutzen dabei, indem die versunkenen Städte ihr Stoff zu Gedichten gaben. Späterhin jedoch begann man sich gegen den grausamen Despotismus der Natur zu erheben, und zog seiner Willkür Grenzen. Kühne Männer schafften das Material herbei, welches zu den Widerstandsbauten erforderlich war, und brachten die Fremde mit der Heimat in Verbindung. Unternehmungslust überwog die Liebe zu Haus und Hof, und das erhebende Gefühl, den Bedürfnissen der Mitbürger durch die eigene gefahrvolle Beschäftigung und Hintenansetzung der so wohlthuenden Bequemlichkeit zu Hilfe gekommen zu sein, machten den Kaufmann geehrt. Es ist ein schönes Ding

um einen solchen Stand, der da zusieht, wo es fehlt oder wo er seinen Landesgenossen eine Annehmlichkeit bereiten kann. Er wird überall gern gesehen, man lohnt ihm reichlich mit Geld und Achtung. — Jetzt jedoch, da die Rollen zwischen Meer und Volk gewechselt sind, wo jenes wie ein wildes Thier bekämpft wird, und man seinen beutegierigen Tatzen nicht nur die früher gemachte Beute abnehmen, sondern auch ihm soviel als möglich abtrotzen möchte von dem, was vom Uranfang an sein eigen gewesen: — jetzt sind auch die Standesverhältnisse andere geworden. Der Kaufmann ist nicht mehr der kühne, unternehmungslustige Held, den die Liebe zu seinem Lande in die Fremde treibt, sondern der von seiner Unentbehrlichkeit Ueberzeugte, der darauf trotzt und dessen Streben es nicht mehr ist, sich dem allgemeinen Besten zu widmen, sondern das allgemeine Beste für sich auszubeuten. Die Handelsverhältnisse — ursprünglich die einfachsten der Welt — sind zu den complicirtesten geworden. Mir fällt bei gewissen Geschäften, die mit Geschäften getrieben werden, immer die Ente ein, welche einmal durch die amerikanischen Blätter ging. Da wollte einer die Schnelligkeit des Transportes auf den Eisenbahnen dadurch verdoppeln, daß der ursprüngliche Zug, der halb so lang sein mußte, als die ganze Entfernung, eine zweite Bahn trug, auf der dann der wirkliche Zug die gleiche Strecke zurücklegte. Der Handel handelt mit sich selbst. Die Kaufleute sind oft soweit von ihrer ursprünglichen Bestimmung abgewichen, zu Speculanten u. s. w. geworden, daß sie sich zu den wahren Kaufleuten verhalten wie der Söldner, der heute dir morgen mir dient, zu dem Kämpfer, der für die Selbständigkeit seines Vaterlandes, die Ehre seiner Frauen und die Sicherheit seiner Kinder die Waffen ergreift. So lange wir unser Brod im Schweiße unseres Angesichtes genießen müssen, so lange ist die Kunst noch unnütz. Dieses ist aber die erste Epoche der Entwickelung des Kaufmannsstandes. In der zweiten Epoche, in der „die Habsucht jeden Bissen in sich schluckt, und weder den Hunger der künftigen Zeit, noch die Knochen zurathe zieht, an denen sie ersticken wird", da ist wahrlich noch weniger für die Kunst zu erwarten. Ihr folgt aber eine dritte, und in diese fällt dann die der Kunst günstige Constellation. Jenes habsüchtige Treiben, jenes Concentriren aller Kräfte zur Erlangung des Gegenstandes, der zu gleicher Zeit das einzige Werthvolle und für sich noch gar nichts ist, muß zu der Ueberzeugung führen, daß es damit nichts ist. Gerade diejenigen, denen alles glückt, deren Schiffe mit reicher Ladung stets ungefährdet heimkehren und deren Namen an den Börsen der ganzen Welt in Achtung stehen, werden am ehesten fühlen, daß sie einem Gute nachjagen, das kein Gut ist, daß sie über dem Mittel den Zweck hintenangesetzt haben. Die Besseren unter ihnen werden sich Muße gönnen, und in diesen Stunden sich selbst genießen, denn:

Knecht und Volk und Ueberwinder
Gesteh'n zu jeder Zeit,
Höchstes Glück der Erdenkinder
Sei die Persönlichkeit.

Zu uns selbst aber bringt uns die Kunst, und vor allem die Musik, in der die unergründliche Sympathie ihre geheimnißvolle Gewalt ausübt. Die Natur ist zwar ein Fabrikant ohne Concurrenz, und ihr kommt es daher nicht darauf an, stets gute Waare zu liefern, sie läßt sich viel durch die Finger laufen und begnügt sich dabei, unter Tausenden so hin und wieder Einen mit wirklichem Behagen an dem über den gröbsten Sinnesgenüssen Stehenden auszustatten. Allein, wenn unter Tausenden, die so reich geworden sind, daß ihr Wünschen nicht mehr eitel ist, sondern augenblicklich durch den jeder Verwandelung fähigen Mercur sich realisirt, Einzelne Interesse haben, so genügt das, um auf den Gebieten der Kunst die erfreulichsten Folgen herbeizuführen. Die Genies tragen zwar die Fähigkeit und den Stoff zu ihren Werken in sich, bedürfen aber immer der Anregung. Man malt keine Fresken in die Luft, und es ist für Taube noch nichts componirt worden. Taub ist aber nicht nur, wer nichts hören kann, sondern auch, wer nichts hören will. — Und es ist hier die Anekdote Joseph Haydn's bei Gelegenheit einer naseweisen Frage, „warum er niemals ein Quintett geschrieben habe?" in allgemeinere Giltigkeit zu setzen. Er erwiderte nämlich: „Es ist halt bei mir keins bestellt worden."

Holland — glaube ich — befindet sich im Morgenscheine dieser Zeit. — In allen größeren Städten sind einflußreiche Männer zusammengetreten, haben sich vereinigt mit Künstlern und Kunstverständigen, und wirken darauf hin, der Kunst die Bahnen zu ebnen. Ist doch der Verein „zur Beförderung der Tonkunst" ein Beweis für das allgemeiner erwachende Interesse. Diejenigen, welche sich für die Thätigkeit dieses Vereins interessiren, können in Nr. 4 und Nr. 22 des 45. Bandes dieser Zeitschrift zwei sich auf ihn beziehende Artikel Gustav Flügel's aus Neuwied nachlesen. Es sind mit großer Genauigkeit extrahirte Berichte über die beiden Jahresversammlungen für 1855 und 1856. Für diejenigen, welche jene Nummern etwa nicht einsehen können, füge ich bei, daß sie sich beide wesentlich auf vier Puncte beziehen. Zuerst werden Ehren- und Correspondenzmitglieder ernannt, und Hr. A. G. G. Vermeulen, Gründer dieser Gesellschaft, in seiner Eigenschaft als Generalsecretair auch für das kommende Jahr bestätigt. Sodann folgt die Liste der gekrönten Compositionen, aus der zu folgen scheint, daß dies gegenwärtige Holland seiner Productivität nach im Verhältniß zu seiner Volkszahl vielleicht das erste Land der Welt zu nennen ist. Es folgt dann eine Rechnungsablegung und zum Schluß ein Bericht über die Aufführungen, welche in den verschiedenen Sectionen stattgefunden haben. Der Verein fußt in so

viel Städten, als wir Apostel haben. Nichtsdestoweniger darf man sich keine allzu günstige Vorstellung über die holländischen Zustände machen, denn die große Masse der Kaufleute sieht diesem Treiben nicht nur mit Gleichgiltigkeit, sondern mit unverhehlter Nichtachtung zu, ihre angestrengte und monotone, nur einen Sinn anregende Thätigkeit, die sie von des Morgens 10 Uhr bis Abends spät an die dumpfen Bureaus oder die noch trostloseren Packhäuser fesselt, ist nicht geeignet, sie zu höheren Genüssen heranzubilden. Sie werden, stets ermüdet und gelangweilt, zuerst dem körperlichen Wohlbehagen ihre Aufmerksamkeit schenken. Gut essen, trinken, angenehm schlafen, ein wenig (d. h. mit Viel) prunken, das ist der zweite Subtrahend, der von ihrer Lebenszeit als Minuend die Differenz 0 ergiebt. Ein Ball von heute, ein Diner von gestern und ein Souper mit Tanz von vorgestern genügen, um an einem Orte eine musikalische Feier unmöglich zu machen.

Zwei Eigenschaften des Kaufmannsstandes sind für die hiesigen musikalischen Zustände noch von charakteristischem Einflusse. Es sind die übertriebene Hochachtung des Geldes und sodann der aus dem Geschäftsleben gewonnene praktische Sinn. So lange man glaubt, das Leben dem Gelde opfern zu müssen und nicht das Geld dem Leben dienen zu lassen, so lange das Geld überall die leitende Angel, der einzig denkbare Zweck und das durchgehends vermuthete Motiv ist, so lange ist man vollständig unfähig, anders als nur ganz vorübergehend zu ahnen, was Musik sein kann und was sie uns sein soll. Ihnen ist die Musik ein Versorgungsmetier für die Künstler, eine höchst überflüssige, aber allenfalls zu tolerirende Nebenzerstreuung im Hause und ein Mode gewordener Bildungsartikel für die Kinder. Hieraus folgt, daß die Künstler als Virtuosen, wie Delicatessen bezahlt, einmal gekostet und dann als „gekannt" ignorirt werden, wenn sie nicht mit großer Vorsicht sich durch gut gewählte dazwischengeschobene Gerichte schmackhaft zu erhalten wußten, — als Concertarrangeurs protegirt werden, wie gute Köche, Decorateure, Tanzmeister, die eben unsere Vergnügen anleiten, weil sie selbst das nicht verstehen oder nicht für statthaft halten — (in den Societäten und Clubs, deren es hier sehr zahlreiche giebt und unseren Casino's, Ressourcen und Erholungen 2c. gleichen, werden deßhalb die Musiker nur als Lückenbüßer herangezogen, man würde sich halb und halb schämen, einen einheimischen Musiker zumal so wie die Mitglieder den Abend sich aufführen zu sehen), — als Musiklehrer (meesters) wie die Gemüseweiber, Frotteure u. s. w. estimirt werden, die man zu sich hinbestellt, wie das liebe Vieh, mit dem man spazieren fährt. Die Dienstboten sehen sie über die Achsel an, die Herren empfangen sie die Uhr in der Hand, die Zimmer sind ungeheizt und voll Rauch — im Wohnzimmer wäre ein Instrument ein sehr überflüssiges Möbel — enfin, daß alle, die es mit der Musik zu thun haben, in einer durchaus unwürdigen Weise behandelt werden. Hieraus erklärt sich die Stellung der Bedeutenderen im Lande, und daß andere, die nicht die Klugheit besaßen, sich diesen Vorurtheilen vis-à-vis in gebührender Achtung zu erhalten, das Land, das eigene Vaterland verlassen haben. Die hellere Kehrseite dieser „Geldverehrung" ist, daß im Allgemeinen gut bezahlt wird. Man steht in dem werthen Goldpuncte so hoch über dem Musiker, daß man sich ihm gegenüber keine Blößen geben darf. Die andere Eigenschaft, welche sich so merklich hervorthut und insbesondere den Deutschen in die Augen fällt, ist der ungemein praktische Sinn, mit dem man alles angreift und dann mit anerkennenswerther Consequenz zum Ziele führt. Erwägt man, wiewenig die Musik in das Leben eingedrungen ist, wie sich die ältere Generation noch ganz von ihr fernhält, wie unter der jüngeren die Damen wol ein bischen Musik machen, die Herren aber gar nicht Antheil an ihr nehmen, so staunt man darüber, daß ein kleiner kunstliebender Kreis mit unverhältnißmäßig geringen Mitteln Aufführungen zustande bringt, wie mein Bericht weiter unten ihrer Erwähnung thun wird. Mehr in das Leben eintreten wird die Musik vielleicht bei der folgenden Generation. Die Gutmüthigkeit oder die Eitelkeit, welche die Aeltern bewegt, ihre Kinder den muzijk-meesters zu überweisen, wird hoffentlich bessere Früchte tragen, als man davon erwartet hat. Wäre die Musik nicht eine ewig fließende Quelle innerer Erhebung und erwärmender Freude, welche von außen weder zum Fließen gebracht, noch aber verstopft werden kann; und trüge der Künstler nicht das Bewußtsein in sich, einer höheren Sache zu dienen, als dem Plunder, für den man sich Kaffe und Käse kaufen kann, so müßte er hier bald die Kraft verlieren, den Menschen ein Gut einzuschmuggeln, das sie vorläufig noch nicht erkennen, ihnen jetzt in ihrer Weise zu dienen, auf ihre Weise mit ihnen anzuknüpfen, um sie zu besseren und bleibenderen Genüssen heranzubilden, als denjenigen, welche jetzt ihre hauptsächlichsten sind.

Bei dieser Sachlage gehen die Musiker mit den wenigen Amateurs denselben Weg, und es läßt sich gar nicht abwägen, wer von ihnen beiden das Schwierigere zu tragen und durchzuführen hat. Jedenfalls sind sie beide einander unentbehrlich und Einigkeit unter ihnen die erste Grundbedingung möglicher Erfolge in der Zukunft. Darum sei es einem Musiker hier gestattet, seine Freude darüber, daß er so Viele angetroffen hat, die ihre freie Zeit fast ausschließlich den musikalischen Angelegenheiten widmen, seine Anerkennung für die in seinen Augen ganz enormen relativen Leistungen, welche ihnen gelungen sind, und die überzeugten Hoffnungen für eine glücklichere und noch bessere Zukunft auszusprechen.

Albert Hahn.

Aus Berlin.

Wie ich leider zu spät erkenne, sollte man eigentlich den frisch erhaltenen guten oder schlimmen Eindruck einer Aufführung benutzen zum Schreiben, und nicht einen Abklärungsproceß durchmachen, durch welchen fast stets die ursprüngliche Empfindung vertilgt und statt eines anschaulichen Bildes ein vielleicht weniger extravagantes, enthusiastisches oder empörtes, aber desto matteres und prosaischeres hervorgerufen wird. Zu dieser Bemerkung wurde ich durch den Aufschub meines Berichtes über die am 28. Dec. v. J. stattgefundene Tannhäuser-Aufführung veranlaßt, welche mich ihrer Zeit so entrüstete, daß ich eine gewisse Frist vergehen lassen wollte, bis durch eine Repetition der Oper mein Urtheil vielleicht etwas gemildert würde. Leider ward mir aber bis jetzt die Gelegenheit noch nicht, da Formes, den ich gern in der Titelrolle gesehen hätte, bis dato darin noch nicht wieder aufgetreten ist, und ich bin daher nur im Stande, von den allerdings sehr schlimmen Eindrücken zu berichten, die mir jene Wiedergabe oder vielmehr Entstellung des Wagner'schen Meisterwerkes hinterlassen hat. Dieselben werden leider nicht von jener Entrüstung dictirt sein, die mich während der ersten Tage nach der Aufführung noch immer beherrschte (und dies kann den resp. Agirenden und Executirenden nur angenehm sein), gleichwol aber hoffe ich immer noch genug im Gedächtniß zu haben, um Ihnen anschaulich machen zu können, auf welche Weise Tannhäuser hier zur Darstellung gelangt. Wie Sie wissen, waren die leipziger Aufführungen der herrlichen Oper sehr oft nichtsweniger als erträglich, besonders wenn keine Gäste von Bedeutung darin mitwirkten; gleichwol aber möchte ich sie der hiesigen vorziehen, weil doch in jenen sich so viel Achtung vor dem Tondichter bekundete, daß man nicht wagte, ihn seiner schönsten Stellen zu berauben, was hier leider in unerhörtem Maße der Fall ist. Am besten kommt noch der erste Act weg, in welchem als die einzige Kürzung von mir die auch auf allen anderen Theatern vorgenommene, nicht durchaus zu mißbilligende Weglassung des ersten Verses aus dem die Venus verherrlichenden Liebesliede bemerkt wurde. Dagegen fehlt dem zweiten Aufzuge geradezu der Culminationspunct. — Es ist Ihnen der ungeheuere, erschütternde Eindruck genau bekannt, den das „Haltet ein" der Elisabeth in dem Augenblick, als Tannhäuser unter den Streichen der Ritter und Sänger fallen soll, besonders in einer Ausführung durch Johanna Wagner macht, und die Steigerung jenes Eindrucks ebenfalls, welche sich kundgiebt, wenn die Edlen zuerst erstaunt, betroffen und ihres Gefühls kaum mächtig, bald wieder zur Besinnung kommen und, ihre Blicke aufs neue auf Tannhäuser lenkend, nur für seine Schuld, nicht für Elisabeth's Bitte ein Ohr haben, zum zweitenmal auf ihn eindringen und hiervon durch ein abermaliges Dazwischenwerfen der fürstlichen Jungfrau abgehalten werden. Sie theilen ferner mein Entzücken über die herrlichen Worte der Elisabeth: „Was ist die Wunde eures Eisens gegen den Todesstoß, den er mir gab", und das darauf folgende Aufbrausen der empörten Versammlung, welche der reinen Fürstin Liebe und Lebensglück durch Tannhäuser zerstört sieht und schon dadurch zu neuer Wuth gegen ihn entflammt wird; und mögen nun ermessen, wie der ganzen Situation die Krone abgebrochen wird, wenn ich Ihnen erzähle, daß alles hier von mir Erwähnte, was dem Rufe „Haltet ein!" nachfolgt, gestrichen wird. Daß demnach Elisabeth sogleich zu den Worten „Zurück von ihm, nicht ihr seid seine Richter", durch welche ihr drittes Dazwischentreten bezeichnet wird, übergeht; sie also blos einmal intervenirt und auch sofort beruhigend auf die ganze große in wilder Aufregung begriffene Männerversammlung einwirkt. Es ist dies erstens eine poetische Unwahrscheinlichkeit und zweitens ein Frevel an dem dichterischen wie musikalischen Bau des ganzen Actes. Das große Crescendo und Decrescendo, welches vom Beginn des Sängerkampfes bis zu dem berühmten H dur Chore auf so meisterhafte Weise ausgeführt ist, wird in seinem innersten Wesen vernichtet, da die Ruhe viel zu bald eintritt, während das allmähliche Sichabklären der leidenschaftlichen Stimmung, was durch die Musik dieser Scene so herrlich dargestellt worden ist, gar nicht zum Vorschein kommt. Am wesentlichsten aber leidet darunter die Darstellerin der Elisabeth, welche ihrer schönsten dramatischen Stellen verlustig geht. Doch genug von dieser wehethuenden Kürzung. Es ist die einzige in diesem Acte, welche durchaus zu mißbilligen ist. Die zweite findet in dem ungemein ausgedehnten Schlußensemble statt, und wie mir erscheint mit Recht. Auch ist sie nicht so bedeutend, wie an anderen Theatern, woselbst man von dem großartigen, harmonisch so gewaltigen Presto gar nichts zu hören bekommt, während hier doch wenigstens der musikalische Hauptsatz desselben vorgeführt wird. — Von dem dritten Acte aber können wir getrost behaupten, daß er einer wirklich ausgesuchten Verstümmelung anheim gefallen sei. Besonders ist die Instrumentaleinleitung (Tannhäuser's Pilgerfahrt nach Rom) außerordentlich mit Strichen bedacht worden. Allerdings muß ich selbst gestehen, daß ich eine verständige Kürzung derselben als etwas dem Werke nur zum Vortheil Gereichendes betrachten würde. Aber in der hiesigen Vorführung jenes Vorspieles etwas Anderes, als eine jeden Sinn und Zusammenhang zerstörende Verstümmelung zu bemerken, ist mir nicht möglich. Eine hier angeführte Probe wird mir Ihre Zustimmung sichern. Nach den großen, in Trillerbewegung aufsteigenden Violinpassagen, welche des Sängers Ankunft in Rom bezeichnen, folgt der Nachsatz jener melodischen Posaunenphrase, welche die Gnadenverkündigung des Papstes ausdrückt. Das ist denn doch auch für den rein musikalischen Formensinn

schon zu verletzend, geschweige für den gesunden Menschenverstand. Aber „schrecklich, doch weiter!" wie Don Ottavio sagt. Wir kommen zum dritten Act selbst und vermissen in dem Pilgerchore den durch seine Modulationen so weithin berühmten köstlichen Mittelsatz. Und zwar blos, weil er zu schwer erschienen war, also aus Faulheitsrücksichten. Wir vermissen ferner das Wiedererscheinen der Venus, weil die Trägerin der Rolle es für zu langweilig befunden hat, anderthalb Acte auf eine „undankbare Stelle" warten zu müssen, und hören demzufolge den Tannhäuser dicht hintereinander singen: in den Venusberg drangen wir ein — mein Heil hab' ich verloren. Wir vermissen in dem herrlichen Gesang der Männer hinter der Scene die schönste, die Schlußstelle, und ebenso in dem Chor der jüngeren Pilger, dessen Vortrag übrigens sehr anerkennenswerth ist, da er sonst gewöhnlich gestrichen wird, ebenfalls die herrlichen Verse: Hoch über aller Welt ist Gott, und sein Erbarmen ist kein Spott, in deren Abschluß das Hauptthema der Ouverture so gewaltig eintritt, während jetzt dasselbe höchst ungeschickt angeflickt erscheint und in dem schnellen Tempo, welches Hr. Capell-M. Dorn für gut fand anzugeben, geradezu einen durch Frivolität verletzenden, an Tanzmusik erinnernden Eindruck hervorbrachte. — Kurz, von der Aufführung ganz abgesehen, ist fast in jeder Minute die Verstümmelung dieses herrlichsten Aufzuges in dem Meisterwerke so wahrnehmbar, daß einen jeden, dem die gewaltige Tonschöpfung in ihren Einzelheiten bekannt ist, die Entrüstung übermannen muß.

Aber auch die Regie hat sich Unverantwortliches zuschulden kommen lassen. Denn, wenn auch die Ausstattung der Oper brillant genannt werden muß, die Costume und Decorationen mit geschichtlicher Genauigkeit verfertigt sind und durchweg von künstlerischem Geschmacke zeugen, wenn auch der Aufzug im zweiten Acte besonders durch seine Ungezwungenheit und Eleganz mich zur Bewunderung nöthigt und die Wartburg, im Morgenroth erglühend, ein Meisterstück von Decorationenglanz zu nennen ist, — so ist doch dagegen die erste Scene des ersten Actes ein so jämmerliches Zerrbild, — in ihrer Ausführung an so vielen Stellen gerade das Gegentheil des von Wagner ausdrücklich Verlangten, daß man hinter dieser Art der Vorführung irgend einen besonderen, jedenfalls aber nicht stichhaltigen Grund vermuthen muß. Besonders beim Beginn des Presto ($^6/_8$ T.), dessen wilde Musik einen mit ungeheurer Gluth hereinrasenden Bacchantenzug darstellen soll, hört man wol das Getöse des Orchesters, sieht aber durchaus nichts, was dies Getöse rechtfertigen könnte. Das Corps de ballet, nur aus Damen bestehend, macht einige durchaus unverführerische Armbewegungen, und der einzige Mann, welcher außer Tannhäuser zugegen ist, deutet mit Energie auf einen dem Zuschauer unsichtbaren Punct am Venusberge hin, leider ohne Gelegenheit zu näheren Erklärungen zu finden. Auch finde ich es sehr sonderbar, daß die Sänger den Zuschauern im Theater das Gesicht zukehren und die edlen Zuschauer auf dem Theater während des langen Sängerkriegs, den zu hören sie doch expreß auf die Wartburg gekommen waren, in einer Parallele hinter den Preiskämpfern placirt sind, und demzufolge von jenen nur die Posteriora zu sehen bekommen. Aber auch Elisabeth befindet sich unter diesem unglücklichen Hintergrundspublicum, und kann demnach auch nicht bei dem Rufe: „Haltet ein!" vom Throne stürzen, sondern kommt aus der Tiefe der Bühne hervor, um sich zwischen Tannhäuser und die Ritter zu werfen. Es soll dies, wie ich gehört habe, im Interesse einiger Prosceniums-Logeninhaber geschehen sein, welche Frl. Johanna Wagner bei der genannten Stelle nicht bequem genug beobachten konnten. Doch genug von den Vorzügen dieser scenischen Anordnungen. Es ist nothwendig, daß wir auf die Agirenden selbst einen Blick werfen. Hier müssen wir zuerst des Frl. Wagner gedenken, welche, als Darstellerin der Elisabeth, die einzige, einen geistigen künstlerischen Genuß gewährende Persönlichkeit genannt werden kann. Die Stimme der Künstlerin hat zwar sehr gelitten und mußte auch viel leiden durch das fortwährende Singen von Sopranrollen, aber das Spiel ist so gewaltig und genial, daß man vergißt, was an dem eigentlichen Gesang etwa als tadelnswerth bemerkt werden könnte. Sie ist die Elisabeth, sie spielt sie nicht mehr; das empfand ich besonders im dritten Acte nach dem Vortrage des Gebets. Wie eine Heilige schritt sie der Wartburg zu und bei ihrem Anblick, bei dem Gedanken, daß ein solches Wesen sich geopfert, begriff man Tannhäuser's Erlösung. Die Besetzung oder vielmehr Ausführung der anderen Rollen war mehr oder weniger schlecht, mit Ausnahme von Frau Herrenburger-Tuczek, welche, die vorzüglichste Gesangskünstlerin Berlins, auch die schwierige Partie der Venus mit großer Correctheit und Weichheit, aber ohne eigentliches leidenschaftliches Feuer sang, auch durch ihr Nichterscheinen im dritten Acte mich schon sehr empörte. Der Hirtenknabe wurde von Frau Böttcher vorgetragen, welche am Schlusse des kleinen Gesanges nach F dur kam, wozu das in G dur einsetzende Orchester in reizender Weise stimmte. Der Landgraf und die Sänger aber schienen alle erst von einer Nordpol-Expedition zurückgekehrt zu sein, so eisig kühl waren sie in Spiel und Gesang, so langweilig besonders während des „matten und scharfer Charakterisirung ermangelnden" Sängerkampfes. Früher habe ich nie begriffen, wie einem fühlenden Menschengemüthe es möglich sein könne, derartige Benennungen für ein so gewaltiges Gemälde, wie das in Rede stehende, aufzufinden; — nach dieser Wiedergabe brauchte ich aber nicht mehr im Unklaren zu sein, da auch ich vor solcher Musik, wie man sie da zu hören bekommt, davonlaufen möchte.

Und übertrieben wird man die Anforderung hinsichtlich der Ausführung doch nicht finden, bei einem Sängerkriege auch wirklich singen hören zu wollen. Von Gesang war aber kaum die Rede, da fast Alle heiser waren und wie mir schien, jeder Einzelne zeigen wollte, daß er sich noch mehr blamiren könne, als der Vorhergehende. Wolfram von Eschinbach wurde von Hrn. Radwaner dargestellt, der hinreichend durch die Art, in welcher er das Lied an den Abendstern behandelt, charakterisirt wird. Er läßt sich nämlich durchaus nicht etwa träumerisch auf die dicht neben ihm stehende Bank nieder, und beginnt dann halb in sich versunken den Gesang, wie dies jeder Sänger machen muß, der für die Stimmung, welche diese Scene erfüllt, ein Gefühl hat — Gott bewahre! er stellt sich vielmehr in steifer Stellung, mit der Harfe im Arm, vorn dicht an die Lampen hin, und singt nun dem Publicum den Abendstern vor. Von den andern Sängern genüge nur zu sagen, daß Hr. Salomon als Biterolf gesanglich der erträglichste war, Hr. Krüger den Walther sehr chevaliermäßig darstellte und die berühmte Stelle von der Tugend „lasterhaft schön" vortrug, daß endlich Heinrich der Schreiber und Reinmar von Zweter vollen Grund hatten, sich über den Mangel an Solostellen in ihren Partien zu freuen. — Der Darsteller des Tannhäuser, Hr. Hoffmann, aber bekundete unläugbar viel Talent zur Darstellung dieser schwierigen Rolle und hatte in seinem Spiele besonders während des zweiten Actes oft ganz vortreffliche Intentionen. Nur konnte derselbe nicht singen. Im Besitze einer Baritonstimme von früher vielleicht ausgiebigem Klange, der aber infolge fortwährenden Singens von Tenorrollen verloren gegangen, ist Hr. Hoffmann weder im Stande, Tenor- noch Baritonpartien in gesanglicher Hinsicht auch nur erträglich durchzuführen; denn leider besitzt er nicht Roger's wunderbare Schule, durch welche jener große Sänger trotz seines Baritonstimm-Materiales die anstrengendsten Tenorrollen zu bewältigen weiß. Hr. Hoffmann ist reiner Naturalist, und läßt, obwol mit bedeutendem musikalischen Talente ausgestattet, doch den Mangel an wirklicher künstlerischer Ausbildung nur zu deutlich wahrnehmen. Jeder Ton wurde hervorgestoßen, jedem Tone merkte man das forcirte Hervorbringen an, und an Schönheit des Klanges war bei solchen Verhältnissen nicht zu denken. Aber noch Größeres leistete in dieser Oper der Chor, welcher bei den Stellen noch am befriedigendsten wirkte, wo man über seine Mitwirkung überhaupt in berechtigtem Zweifel sein konnte. Im Ganzen konnte ich nicht begreifen, wie eine so große Menge von singenden Kräften nicht frischere Klangwirkungen hervorbringen sollte, und mußte mit Recht zu dem Glauben kommen, daß die meisten gar nicht mitwirkten, sondern wie man hier sagt, „man blos so thaten". Am jämmerlichsten geberdeten sich dieselben während des Aufzugs im zweiten Acte, so wie stellenweis auch im Finale, an welchen beiden Stellen man theilweis nichts von ihnen hörte, theilweis nichts zu hören wünschte. Das Orchester dagegen that im großen Ganzen seine Schuldigkeit, und hatte an einigen Stellen des Werkes sogar Glanzleistungen aufzuweisen. Nur mußte ich mit Bedauern ersehen, daß dasselbe um ein Beträchtliches verringert worden ist, wahrscheinlich der leidigen pecuniären Rücksichten wegen. Während früher Holz, Hörner und Trompeten doppelt vertreten wurden und das Streichquartett so mächtig besetzt war, daß es u. a. 7 Contrabässe aufzuweisen hatte, ist jetzt die Verdoppelung der Blasinstrumente aufgehoben, und die Zahl der Seiteninstrumente so wesentlich verringert, daß ich höchstens 16 Violinen (erste und zweite zusammengezählt) bemerkte. Diese Masse ist aber nicht im Stande den ungeheueren Raum des Opernhauses zu füllen, in welchem ein ff von dem früher bestehenden, noch von Spontini datirenden gewaltigen Orchester ausgeführt, kaum dem Eindruck eines ff der leipziger Capelle im dortigen Theater hinsichtlich der Stärke des Klanges gleichkam. Jedenfalls war also die frühere Besetzung nicht zu stark für die hiesigen großen Räume, und besonders in älteren, nach unseren Begriffen dünn instrumentirten Opern von sehr wohlthuender Wirkung. Die Hauptmacht der königlichen Capelle besteht jedenfalls in den Bratschen, Violoncells und Contrabässen, welchen von den Spielern eine von mir noch nie anderswo vernommene Fülle des Klanges entlockt wird, die wol auch in der ausgezeichneten Güte der Instrumente selbst ihren Grund haben mag. Sehr schlecht fand ich dagegen den Paukenschläger und die drei Posaunisten. Ersterer gebraucht noch Holzschlägel und dominirt in sehr unangenehmer, roher Weise sehr oft und an sehr unpassenden Stellen. Die Posaunisten aber machen sich zu wenig breit, auch wenn es nöthig wäre, und blasen z. B. das Unisono der Pilgerchor-Melodie im Anfang der Ouverture so matt, indem sie namentlich stets an falschen Stellen Athem nehmen, daß der erhebende Eindruck dieser Stelle ganz verloren geht. Jedenfalls würde von diesen Herren auch der Schluß der Ouverture verdorben werden, wenn nicht die drei Trompeter, welche hier die Melodie mitzublasen haben, durch ihre tüchtige Ausführung dem Klange Festigkeit und Glanz verliehen. Im Ganzen muß ich der Ausführung der Ouverture lobend gedenken, wenn ich schließlich auch nicht verschweigen kann, daß das Clarinettsolo, sowie die darauf folgende Stelle bis zum Fis dur mir sehr mißfiel. Das erstere wurde entsetzlich prosaisch und trocken vorgetragen, die folgenden Perioden aber ihrem Charakter ganz zuwider nicht weich und verführerisch, sondern coquett, ja fast frivol aufgefaßt und wiedergegeben. Wenn ich schließlich noch des Ensembles gedenke, so habe ich leider auch keine Ursache, zu rühmen. Denn noch nie sind mir so viele unpräcise, ja oft geradezu falsche Einsätze zu Ohr gekommen, wie diesen Abend, und noch nie war ich Zeuge einer so totalen Stimmver-

wirrung, als wie bei Anhörung des ersten Finales. In dem Schlußensemble desselben, sowie in dem kurzen Chorsatze, welcher dem mehrfach erwähnten „Haltet ein" der Elisabeth vorhergeht, sang, wie mir dünkte, ein jeder, was er wollte, nur gewöhnlich nicht, was er sollte, und eine klare Uebersicht wurde zur Unmöglichkeit. In ihrer Verzweiflung klammerten sich denn einige, die den Boden unter den Füßen schwinden sahen, an einen der in anständiger Menge vorhandenen verminderten Septimenaccorde an, doch war dies bei dem beständigen, so außerordentlich reichen Harmoniewechsel ein erfolgloses Bemühen, und eine totale Verwirrung war im ganzen Großen in jenen beiden Sätzen nicht zu verkennen. — Wenn allerdings derartige Confusion den Berlinern als Wagner'sche Musik aufgetischt wird, so haben sie Recht, sich davor zu entsetzen, und ich bin der Erste, welcher in dieser angenehmen Beschäftigung ihnen Gesellschaft leistet. Aber die Berliner entsetzen sich durchaus nicht in pleno davor. Es ist wahr, daß selten applaudirt wird, aber ebenso wahr, daß das Haus stets gedrückt voll ist. Tannhäuser wurde an dem erwähnten Abend binnen Jahresfrist zum zwei- oder dreiundzwanzigstenmal gegeben, und mir war es, obwol ich mich angelegentlich um Billete bemühte, nur durch Unterhändler möglich, zu einem Platze zu gelangen. Solche Aufführungen aber, wie die eben besprochene, sind allerdings gemacht, auf die Dauer dem Publicum das Stück zu verleiden, und für den Fall diese wirklich keine Ausnahme gewesen sein sollte, wie ich noch immer hoffe, da sie Sonntags stattfand, möchte es wol wünschenswerth erscheinen, daß Wagner sein so verstümmeltes Werk zurückzöge. Aber da ich gehört habe, daß Formes als Tannhäuser Bedeutendes leiste, daß früher wenigstens auch das Ensemble ein vortreffliches gewesen sei und die ganz ausgezeichneten Vorstellungen der Euryanthe und des Figaro mir ebenfalls die großen Vorzüge der hiesigen Bühnenkräfte klar gemacht haben, so will ich hoffen, eine Repetition des Wagner'schen Werkes werde einen Theil der schlimmen Eindrücke verwischen, zu welchen der Abend des 28. December mir leider in solchem Ueberfluß verholfen.

(Schluß folgt.)

Aus Magdeburg.

Neuerdings wurden wir an unser großes Musikfest, resp. an Franz Liszt, sehr lebhaft durch Aufführung der „neunten Symphonie mit Chören" von Beethoven erinnert. Zwar fühlen wir uns für diese Wahl dem Beneficianten, Hrn. Musik-Dir. Mühling, zu besonderer Anerkennung verpflichtet; ob aber die großartigen Ideen des verewigten Meisters in ihrer ganzen Bedeutung zu geistiger Beschauung heraustraten und somit dem Dirigenten das gelang, was der geniale Liszt an der Spitze des allerdings stärker und zum Theil auch besser besetzten instrumentalen und vocalen Corps vermochte, müssen wir aus Gründen bezweifeln. Erreichten die einzelnen Sätze in ihrer Verzweigung nicht den uns durch Liszt bekannt gewordenen künstlerischen Höhenpunct, so können wir mit der letzten Aufführung in ihrer Totalität rücksichtlich der vorliegenden Verhältnisse immerhin zufrieden sein; — der vierte Satz wird stets für jeden, wenn auch noch so gut geschulten Chor die größten, kaum zu besiegenden Schwierigkeiten bieten. — In größter Vollendung wurde in demselben Concerte zur Erinnerung an Mozart's Todestag (5. Dec.) die Ouverture zu Don Juan executirt. — Die musikfestlichen Erinnerungen wurden noch gesteigert durch Anwesenheit des berühmten Violinvirtuosen, Hrn. Singer aus Weimar. Derselbe spielte die selbstcomponirte Fantaisie hongrois, und erlangte durch seine große Meisterschaft in Passagen, durch seinen schönen, markigen Ton einen ganz enthusiastischen Beifall. Auch die von Miß Amelie Watson aus Berlin vorgetragene Arie von Meyerbeer wurde mit Beifall aufgenommen.

Das vierte Harmonieconcert am 10. Decbr. brachte Beethoven's brillante A dur Symphonie und die von Mendelssohn für das Individuelle der Instrumente so effectvoll geschriebene Ouverture zu „Meeresstille und glückliche Fahrt". Die beiden herrlichen Werke versetzten uns nicht in die erwartete begeisterte Stimmung, was wahrscheinlich in den wenigen Proben des zur Zeit so sehr in Anspruch genommenen Dirigenten seinen Grund haben mag. Wiederholt hatten wir Gelegenheit, Hrn. Singer's seelenvollen Vortrag in dem in Form einer Gesangsscene von Spohr componirten Concerte zu bewundern; doch will es uns scheinen, daß die an anderen Orten so überaus beifällig aufgenommene Tarantelle eigener Composition in der uns dargebotenen Weise einen Enthusiasmus en effet hervorzurufen nicht geeignet war.

In dem vierten und fünften Logenconcerte hörten wir Beethoven's D und F Symphonie. Die Execution der ersteren, besonders in ihrem idyllischen Andante, war eine höchst lobenswerthe, weniger sagte uns die letztere zufolge einer durch Gründe nicht zu entschuldigenden mangelhaften Besetzung zu. An Ouverturen bot das Programm: „Figaro" von Mozart, „Oberon" von Weber, kriegerische Jubel-Ouverture von Lindpaintner. Von den Solovorträgen sind zu nennen: Arie von Donizetti, gesungen von Miß A. Watson aus Berlin. Die Arie liegt unstreitig zu tief für die vorhandenen Stimmmittel; in den höhern Tönen kam einigemal ein störendes Detoniren zum Vorschein; im Uebrigen zeigte die junge Künstlerin gute Schule, Kraft und Frische, und erzielte im „Ständchen" von Aug. Schäffer verdienten Beifall. Viel mehr befriedigte uns der Gesang der an unserer Oper engagirten, allbeliebten Dame, Frl. Ganz. Durch Vortrag einer Arie aus „Titus" hatte sie sich eines un-

getheilten Applauses zu erfreuen; ihr messa voce zeigt von gründlichen Studien. Von einheimischen Künstlern hörten wir noch die HH. Concert-M. Schapler und Beck. Ersterem gebührt für die höchst meisterhaft vorgetragenen eigenen Compositionen für Violoncell (Adagio-Phantasie und Intermezzo in norwegischer Weise) gerechter Beifall; Letzterem ist besonders für den auf Einstudiren der höchst schwierigen Variationen für Violine von Léonard verwandten Fleiß Lob zu spenden. Der Vortrag der Romanze von Beethoven ward leider durch das plötzliche und öfter wiederkehrende Verlöschen der Gasflammen benachtheilt.

Endlich können wir den im letzten dieser Concerte (am Sylvester) zum 50jährigen Jubiläum Sr. k. Hoheit des Prinzen von Preußen vorgetragenen Festgesang — in höchst gelungener Weise für Solo, Männerchor und volles Orchester von J. Mühling componirt — nicht unerwähnt lassen.

Das bei uns übliche Weihnachtsconcert zum Besten armer Kinder fand diesmal im Theater statt, war aber (wahrscheinlich wegen der hohen Preise) nur mäßig besucht, obgleich Hr. Hofconcert-M. Singer aus Weimar sich wieder hören ließ. Das Präludium für Violine allein, von ihm componirt, riß zu einem wahren Beifallssturme hin. Mit welcher Gewandtheit behandelte er die Arpeggios, wie zart verband er die getragenen Töne der Cantilene, wie discret erschienen daneben die begleitenden Stimmen und mit welcher Sicherheit und Leichtigkeit vertauschte er das Flageolet mit dem gewöhnlichen Geigentone! Hr. Singer ist unstreitig einer der größten Geiger der ganzen Welt.

In gewissen Kreisen spricht man von Aufführung einer der Liszt'schen symphonischen Dichtungen. Glück auf!

J. G.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das 15. Abonnementconcert am 22. Januar brachte an Instrumentalwerken zu Anfang die Oberon-Ouverture und im zweiten Theile Hiller's Symphonie in E moll mit dem Motto: „Es muß doch Frühling werden", in der für das Musikfest zu Düsseldorf vorgenommenen Umarbeitung. Frau Nissen-Saloman sang die Siciliana von Pergolese, eine Arie aus „Lucrezia Borgia" von Donizetti, und Lieder von Mendelssohn und Schubert („Es weiß und räth es doch Keiner" und „Eifersucht und Stolz"). Concert-M. Dreyschock spielte Rietz' Violinconcert und Hr. Diethe blies Variationen für die Oboe über das Thema des Andante aus der Beethoven'schen Kreutzer-Sonate. Die Leistungen der Fr. Nissen-Saloman lernt man, je mehr man dieselben kennen lernt, immer höher schätzen. Sie ist auch eine vortreffliche Liedersängerin, wie wir neulich privatim insbesondere uns zu überzeugen Gelegenheit hatten, wo sie Lieder in fast allen europäischen Sprachen vortrug, mit einem außerordentlich gewandten Eingehen auf den jedesmaligen Charakter und einer Deutlichkeit der Aussprache, die nichts zu wünschen übrig ließ. Unter den diesmaligen Leistungen stand der Vortrag der Siciliana am höchsten. Die Arie von Donizetti sagt dem Stimmcharakter der Sängerin am wenigsten zu, und die beiden Lieder von Mendelssohn und Schubert gehören nicht zu den schlagendsten, welche beide Componisten geschrieben haben, und schienen auch der Sängerin weniger zuzusagen. Verdienten Beifall erwarben sich die beiden Solisten. In der bereits früher gehörten Symphonie von Hiller sprach das Scherzo am meisten an.

Leipzig. Frl. Hülgerth vom Stadttheater in Brünn gastirte am 21. Jan. auf dem Stadttheater als Lucrezia Borgia in Donizetti's Oper. Wir lernten in der jungen Sängerin ein schönes, mit bedeutenden Stimmmitteln ausgestattetes Talent kennen, dem eine nicht gewöhnliche Zukunft bevorsteht, wenn es auf dem betretenen Wege mit Ernst und Eifer weiter strebt. Bis jetzt steht Frl. Hülgerth noch im Stadium erster Anfängerschaft — es bleibt für sie noch vieles zu erlernen und auch so manches zu beseitigen. Zu letzterem rechnen wir die den Regeln der Kunst nicht entsprechende Tonbildung. Ein besonderer Vorzug der schönen und starken Stimme ist deren Biegsamkeit und leichtes Ansprechen. Der colorirte Gesang kann demnach — hat die Sängerin erst die dazu nöthigen Studien gemacht — eine ihrer stärksten Seiten werden. Das Publicum zeigte sich der Gastin gegenüber sehr freundlich. Wie wir hören, bot der Bevollmächtigte einer Hoftheater-Intendanz Frl. Hülgerth einen Contract als jugendliche und Coloratursängerin an, den dieselbe angenommen hat.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Dem Vernehmen nach verläßt unser trefflicher Tenorist Schneider seine Stellung am leipziger Stadttheater und nimmt ein Engagement in Frankfurt a. M. an.

Der ungarische Violoncellist Feri Kletzer hält sich zur Zeit in Paris auf, und spielt in den Salons der dortigen Gesellschaft mit Beifall. Ein öffentliches Auftreten wird im Laufe des Februar stattfinden.

Frl. Fischer von Tiefensee gastirt in Riga ohne sonderlichen Beifall und vor leerem Hause.

Musikfeste, Aufführungen. Wir berichteten neulich aus Paris von der bevorstehenden Aufführung der großen Es dur Symphonie in fünf Sätzen von R. Schumann. Die Aufführung

hat stattgefunden und das Werk hat Aufsehen gemacht, und ist ein Ereigniß in der dortigen musikalischen Welt geworden. Obgleich das Publicum in Paris beinah sowenig von Schumann wußte, wie Berlin, so hatte doch das Aufsehen, was sein Tod in Deutschland machte, die Blicke auf ihn gerichtet. Dieses Interesse kam dazu, die Spannung auf ein Werk dieses berühmten deutschen Meisters zu erhöhen, und so kann man auch den Versuch mit dieser Symphonie als glücklich gelungen ansehen. Nach dem einmaligen Hören einer so bedeutenden Schöpfung kann man nur von dem Totaleindruck sprechen, er war der Würde des Werkes angemessen. Von den einzelnen Theilen wirkte besonders der zweite Satz schlagend. Man hofft die Symphonie noch öfter zu hören.

Den Programmen der „Novitätensoiréen" des Hrn. C. Haslinger in Wien können wir immer mit ungetheilter Sympathie folgen; so enthält das nächste der dritten Soirée das neue Es dur Concert und „Tasso", symphonische Dichtung, beides von Liszt, für zwei Claviere; Noveletten von Gade für Clavier, Violine und Violoncell; Sonate für Clavier und Violoncell von Rubinstein u. a.

Das letzte Concert des Musik-Dir. Otten in Hamburg bot wieder eine Reihe interessanter und gut gewählter Musikstücke. Es kamen zur Aufführung: der letzte Satz aus dem berühmten Miserere von Hasse; der 23. Psalm für Frauenchor von Franz Schubert, ein bisher in Hamburg noch unbekanntes Werk; die große C dur Symphonie von R. Schumann; die Hebridenouverture von Mendelssohn und die Oberon-Ouverture, welche man, aus uns unbekannten Gründen, statt der zuerst angesetzten Ouverture zu „Hermann und Dorothea" von Schumann, gab. Die Solovorträge hatte Joachim übernommen, er spielte Compositionen von Spohr und Paganini.

In Düsseldorf wurde das Oratorium „Jephta und seine Tochter" von Reinthaler mit großem Beifall zur Aufführung gebracht.

Auf Einladung des kunstsinnigen Herzogs von Meiningen wurde der Musik-Dir. Naumann aus Berlin dahin berufen, um einige ältere Musikwerke daselbst einzustudiren und zur Aufführung zu bringen. Den Anfang hat Gluck's „Iphigenie in Aulis" gemacht, die vor einem großen Auditorium benachbarter und selbst entfernter gelegener preußischen Städte in Meiningen zur Aufführung kam und großen Eindruck machte.

Neue und neueinstudirte Opern. Aus Paris berichtet man, daß Halévy an einer neuen Oper „la Magicienne" schreibt. Heil sei dem Tage, wo sie im Triumph den Rhein überschreiten wird!

In Frankfurt kam Isouard's alte komische Oper „Aschenbrödel" nach zwölfjähriger Ruhe mit großem Beifall zur Aufführung. Ebenfalls eine Novität, ein Liederspiel von J. Rodenberg „Ehen werden im Himmel geschlossen" mit Musik von Georg Goltermann, erlebte die erste Aufführung, sprach aber, trotz mancher Schönheiten des musikalischen Theils, nicht allgemein an.

Die in Hamburg zum erstenmal aufgeführte komische Oper von Elmenreich „Der Schmied von Gretna-Green" hat kein Glück gemacht. Das Libretto wird im Verlauf der Handlung immer langweiliger und trivialer, und die bloßen „Martha-Melodien" des Componisten thun's auch nicht.

Vermischtes.

Man berichtet von einer neuen Erfindung aus Hamburg, welche für die musikalische Welt nicht ohne Interesse ist. Das Magazin von Rübcke hat nämlich Stimmgabeln eingeführt, von welchen ein paar durch Stellen mittelst eines Metallschiebers sämmtliche Töne der chromatischen Tonleiter von c bis c sehr genau angiebt.

Die Wiener „Blätter für Musik" enthalten folgende eingesandte Notiz, die wir unsern Lesern nicht vorenthalten wollen: „Kopenhagen am 3. Januar. Auch in Ihrem Blatte habe ich die Nachricht von der Verlobung Clara Schumann's mit Gade gelesen. An dieser nur durch Bosheit verbreiteten Geschichte ist kein wahres Wort; das Ganze ist nur erfunden und verbreitet worden, um der ausgezeichneten, allgemein geachteten Künstlerin zu schaden. Man weiß hier sehr gut die Quelle dieser Lüge, da der Urheber derselben ganz offen ausgesprochen hat, er wolle diese Geschichte durch die Presse in Deutschland verbreiten, um sich so zu rächen, weil es ihm nicht gelungen ist, durch seine Kunststücke die Sympathie des hiesigen Publicums zu gewinnen, wie dies mit Frau Schumann ungetheilt der Fall war. Es ist also niemand anders als Hr. Leopold v. Meyer, der hier mit der Schumann gleichzeitig anwesend war, von dem dieses Märchen herrührt. Man weiß mit Gewißheit, daß er Briefe von Kopenhagen aus, mit dem Namen Sörensen (??) unterschrieben, und zur Beglaubigung mit Karten Gade's (die er sich — Gott weiß wie — verschafft haben mag) versehen, die Mittheilung von der Verlobung Clara Schumann's mit Gade enthaltend, an verschiedene deutsche Redactionen abgeschickt hat, u. s. w." Bei einem Theil der Presse ist Hrn. Meyer dieser Streich gelungen, wir dürfen aber hoffen, daß die betreffenden Redactionen von dieser Mittheilung ebenfalls gebührend Rücksicht nehmen werden.

Hr. Leopold v. Meyer wird vom Publicum und der Kritik Hamburgs einstimmig Liszt und Thalberg zur Seite gestellt. Wir beeilen uns, diese officielle Nachricht der Kreuzzeitung im Kreise unserer Leser zu verbreiten.

Aus Kopenhagen berichtet man, daß eine reisende musikalische Dame, Frau Dr. Winter, in Venedig im vorigen Sommer einen interessanten Fund gethan hat, nämlich Manuscripte von Alessandro Stradella, die bis vor kurzem Privateigenthum gewesen waren, und jetzt erst durch Vermächtniß der dortigen Bibliothek zugefallen sind. Die Manuscripte bestehen theils aus weltlichen, besonders erotischen Liedern, theils aus geistlichen Cantaten.

Nach dem Rechenschaftsbericht der Berliner Hoftheater-Intendanz hat dieselbe einen sehr günstigen Rechnungsabschluß machen können; es erweist sich ein Ueberschuß der Einnahme von 25,000 Thlrn.

Der durch die große merseburger Orgel weit berühmte Meister Ladegast hat von einem Hrn. Dr. Upham aus Boston, der in Europa umherreist, um berühmte Orgeln zu sehen und einen Meister zum Bau einer großen Concertorgel für Boston zu suchen,

den Auftrag erhalten, einen Anschlag zur Concurrenz für die in Boston aufzustellende Orgel zu liefern.

Im Hofoperntheater in Wien ist der unglückliche Versuch, die Ballettänzerinnen in grünen Beinkleidern statt der bisher üblichen fleischfarbenen zu sehen, das erstemal so gründlich lächerlich geworden, daß man denselben nicht mehr zu wiederholen wagen darf. Wenn die Intendanz nun in Verlegenheit ist, wie sie der öffentlichen Moralität auf andere Weise zu Hilfe eilen kann, so darf sie nur ihre Augen nach München wenden, wo sicher das frommste Ballet zu Hause ist, indem die meisten Ballet-Elfen weit mehr als das „kanonische Alter" haben und ohne grüne Tricots und lange Röcke einen wahrhaft traurigen Anblick bieten.

Nach vielem Hin- und Herreden wird von München jetzt die definitiv erfolgte Pensionirung des Hoftheater-Intendanten Dr. Dingelstedt angezeigt. An seine Stelle ist der Generalmajor v. Frays ernannt worden, der bereits zweimal, namentlich zuletzt vor Dingelstedt diesen Posten bekleidet hatte. Dingelstedt's Amtsführung dauerte sechs Jahre.

Intelligenzblatt.

Einzelne Nummern der Neuen Zeitschrift für Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schreitenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. Nr. 7. Den 13. Februar 1857.

Versuch einer Parallele zwischen Brahms und Rubinstein.

Ein Beitrag zu deren Würdigung.

Unter den jüngeren Talenten, welche in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit der Kunstwelt auf sich gezogen haben, nehmen jedenfalls Brahms und Rubinstein die erste Stelle ein. Die Thatsache ihres Talentes und zwar als eines nicht gemeinen, nehme ich als apriorisch feststehende an, da sie wol nur von entschieden milzsüchtigen oder übertriebenen Rigoristen geläugnet werden könnte. Eine umfassende Würdigung desselben ist bisher noch nicht gegeben worden und auch zur Zeit noch schwer möglich. Hoplit hat vor längerem schon bezüglich Brahms' in einem vortrefflichen, vielversprechenden Aufsatze in diesen Blättern den Versuch einer solchen gemacht, ist aber die Fortsetzung schuldig geblieben. Ich kann ihn darüber nicht geradezu tadeln, da seine Zurückhaltung gewiß nur aus jener Gewissenhaftigkeit entspringt, mit welcher man Urtheile nicht leicht öffentlich aussprechen mag, ehe man sie wenigstens in sich als individuell vollkommen abgeschlossen weiß. Nun hat zwar Rubinstein bereits eine so ansehnliche Anzahl von Werken veröffentlicht, und auch was Brahms geboten hat, erscheint als ausreichend, um auf dieser Basis eine hinlängliche Totalanschauung von dem Wesen der beiden Künstler-Dioskuren zu gewinnen. Aber wer fühlte nicht das Bedürfniß, neue Erscheinungen erst geraume Zeit auf sich wirken zu lassen, besonders wenn sie, wie dies bei Brahms offenbar der Fall, noch in gährender Entwickelung begriffen sind? Auch diese Zeilen sollen also nur einen andeutenden Versuch einer Parallelisirung jener beiden Kämpfer im Reiche der Tonmuse vorstellen.

Das Brahms und Rubinstein wesentlich unterscheidende Moment möchte ich dahin fixiren, daß jener eine mehr intensive, dieser eine mehr expansive Natur ist. Jener ist mehr aus der Bach-Beethoven-Schumann'schen Richtung hervorgegangen, dieser gehört mehr der Haydn-Mozart-Mendelssohn'schen an. Jenen treibt seine Natur zur Versenkung ins Detail, zur möglichsten Steigerung desselben, diesen mehr zu ungezwungener, freier, frischer Entfaltung. Jener macht in seinen Arbeiten offenbar einen tieferen künstlerischen Proceß durch und folgt nur energischen Impulsen, dieser hat ein leichteres, flüssigeres, schon durch die bloße, ganz abstracte Arbeitslust leicht angeregtes Naturell. Man kann in diesem Sinne sagen, daß Brahms mehr zur Reflexion neige, Rubinstein's Schaffen dagegen ein naiveres, unmittelbareres, mehr der Eingebung, oft flüchtigsten Erregung des Augenblickes folgend. Brahms treibt die Subtilität der Ausdrucksmittel bis zu einer Spitze, daß man fürchten muß, bei so fortgesetzter Verdünnung des stofflichen Gehaltes werde dieser endlich ganz verdunsten. Denn auch das musikalische Kunstwerk bedarf des Zusammenwirkens von Realität und Idealität, und wird desto reiner, je inniger sich in ihm diese beiden Mächte durchdringen. Unter den bisher erschienenen Productionen Brahms' möchte ich seine Variationen und die mehreren seiner Lieder am höchsten stellen. Sie sind ungemein zart, tief, echt empfunden und mit einem unendlich feinen Sinn für Rhythmus und Klangwirkung ausgeführt. Auch seine Sonaten enthalten des Schönen gar Vieles und manche bedeutende Züge im Einzelnen, aber auch so viel Gezwungenes, Ueberladenes, wie mit Absicht im höchsten Grade Klangunschönes, nicht aus der Macht der Idee, der Gewalt des Momentes Hervorgegangenes, sondern mit willkür-

lichem Sinne Hingestelltes, daß sie einen reinen Eindruck hervorzubringen unvermögend sind. Rubinstein ist in seinen Arbeiten durchaus derber, sinnlicher, plastischer. Als seine schönsten Leistungen sind vielleicht seine Trios zu bezeichnen, namentlich jenes in F, eine geist- und schwungreiche Composition, bedeutend in den Ideen, tüchtig in der Ausführung, voll sinnlicher Kraft und Lebendigkeit. Rubinstein ist, wie ich meine, weiter angelegt und daher mannichfaltiger in seinen Arbeiten, manierfreier, selbständiger. In Brahms drängen alle Productionskräfte nach einer, wie gesagt, etwas nebulistischen Richtung, dafür ist er aber auch compacter, concentrirter, typischer. Rubinstein ist eine mehr epische, Brahms eine durchaus lyrische Natur. Bei diesem aber muß man, glaube ich, zunächst erst seine weitere Entwickelung abwarten, ob sich nicht noch neue Elemente in ihm durcharbeiten, die bereits vorhandenen in den größeren Formationen nicht noch krystallisiren werden, während nur Rubinstein bereits als abgeschlossener, in sich fertiger erscheint, und ich nicht glaube, daß seine künstlerische Natur noch wesentliche Metamorphosen durchmachen wird. Brahms halte ich für eine dämonische Natur, er ist daher leicht in der Gefahr, von seinem Stoff beherrscht zu werden, und wird daher vor allem nach Klarheit ringen müssen, denn nur aus einem gewissen Gleichgewicht aller Kräfte kann das Höchste hervorgehen. Rubinstein dagegen handhabt die Kunstmittel oft mit nur allzuviel Freiheit und besitzt die gefährliche, eigentliche rein negative Gabe, gelegentlich auch in weltmännischem Sinne sie zu einem ganz äußerlichen Spiele zu verwenden und, allen Kunstprincipien nonchalant den Rücken wendend, einem supponirten, bildungslosen Publicum oder seiner Virtuosität zuliebe auch das Trivialste, Hohlste nicht zu scheuen. Ich erinnere an sein gemeinschaftlich mit Vieuxtemps componirtes Duo über Motive aus dem Propheten, und manche seiner kleineren Claviersachen. Brahms wäre dergleichen geradezu unmöglich, er besitzt ein strengeres, künstlerisches Gewissen; aber freilich sollte hier der ästhetische Abscheu den moralischen überflüssig machen, und die innerste Natur müßte der Möglichkeit, aus der künstlerischen Atmosphäre herauszutreten, ganz von selbst eine unübersteigbare Schranke setzen. Auf Rubinstein, den Componisten, hat eben seine Virtuosität und die Societät, in welche er durch sein Talent und Verhältnisse gestellt worden, einen unverkennbaren Einfluß ausgeübt, den nur sein im innersten Kern doch wahrhaft künstlerisches Naturell nicht überwuchern ließ.

Und so mögen denn diese Zeilen in dem Sinne, in welchem sie gemeint sind, in dem einer Anregung, hier eine Stelle finden. Ihre volle Bestätigung oder theilweise Widerlegung werden sie erst von der Zukunft zu erhalten haben. Es.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

Ferdinand Böhme, Op. 1. Quatuor I pour deux Violons, Alto et Violoncelle. — Leipzig, Whistling. Pr. $2^1/_2$ Thlr.

Man merkt doch gleich nach den ersten Tacten einer Composition, was man zu erwarten hat, und gewiß ist es nicht unbegründet, wenn man behauptet, daß ein gutes Thema auch auf das Auge einen angenehmen Eindruck macht. In der vorliegenden Erstlingsarbeit, die von tiefer eingehenden Studien des Componisten ein sprechendes Zeugniß ablegt, wird man gleich durch den Hauptgedanken gewonnen. Nicht blos die Selbständigkeit, die sich in ihm und im Verlaufe der ganzen Arbeit ausspricht, sondern auch der echte Quartettgeist sind Eigenschaften, die dem Werke einen ehrenvollen Platz in dieser Literatur sichern. Außerdem kommt noch ein wichtiges Moment in Betracht, die Verarbeitung der Gedanken. Sie erhebt sich nie zu der Polyphonie, so daß sie über die Grenzen des Quartettstyls hinausstrebte, läßt uns aber einen nicht unbeträchtlichen Reichthum von Wendungen und Verschlingungen erkennen, der einem Opus 1 nicht häufig eigen sein dürfte. Indem dieser Punct das volle Recht auf Anerkennung hat, muß doch zugleich noch bemerkt werden, daß der Componist hin und wieder des Guten etwas zuviel gethan habe; er hat an manchen Stellen zu weit ausgesponnen, daß der gewonnene Eindruck dadurch etwas geschmälert wird und das Maßvolle nicht allenthalben sein wohlbegründetes Recht erhält. Man sieht aber über diese Ausstellung um so leichter hinweg, als die übrigen guten Eigenschaften des Werkes überwiegender Natur sind. Zu diesen gehört vornehmlich noch die Einheit desselben. Es zieht sich durch das Ganze ein schöner geistiger Zusammenhang der vier Sätze, so daß man im Anhören durch Gedanken, die der Grundstimmung fremd wären, nicht gestört wird. Daß der Componist gute Muster studirt hat, erkennt man unschwer, daß er aber dabei seiner Selbständigkeit nicht verlustig geworden, ist für ihn um so lohnender. Man erkennt zwar hier und dort an den Gedanken und ihrer Ausbildung die Musterbilder, aber nur in leisen Andeutungen. Am selbständigsten dürfte er im Scherzo sein, das viel Schwung und kräftiges Wesen besitzt. An die Stelle des üblichen Trios tritt ein Presto, das dem ersten Theile (Vivace) an musikalischer Bedeutung noch überlegen ist. Das Scherzo, sowie auch die drei andern Sätze sind übrigens aus dem Ganzen gearbeitet, ohne die hergebrachten Wiederholungen. Auch im Andante weiß der Componist ausdrucksvolle Cantilenen zur Geltung zu bringen, doch ist die reiche Verarbeitung überwiegender als die gedankliche Bedeutung. Viel Energie entwickelt der letzte Satz, und die thematische Kunst wird

reichlich ausgebeutet, die Themen haben Breite und fließen ohne Stockungen. Findet man auch im ganzen Werke bis auf etliche Stellen und Wendungen keine hervortretende Erfindung und Originalität, so beansprucht dasselbe doch die vollste Anerkennung, zunächst hinsichtlich des edlen Strebens, das aus allen Sätzen spricht, und insbesondere rücksichtlich der gediegenen Verarbeitung der Gedanken, die, abgesehen von ihrer geistigen Bedeutung, nie über die Schranken, welche die Natur dem Quartett gezeichnet, hinausstreben und dem Hörer eine wohlthuende Befriedigung gewähren.

Eman. Klitzsch.

Erwiderung.

Dresden, 1. Februar.

Geehrter Herr Redacteur!

In letzter Nummer der Neuen Zeitschrift für Musik findet sich ein Aufsatz über den von meinem Vater vor beinahe funfzig Jahren gefertigten Trompeterautomaten. Ich halte es für Pflicht, den von Hrn. H. Gottwald darin ausgesprochenen Vorwurf der Täuschung bei diesem akustischen Experiment auf das entschiedenste abzuweisen, und ersuche Sie deßhalb um Aufnahme der nachstehenden Berichtigungen.

Was zunächst den „höchst komischen Vorfall" betrifft, daß sich während des Blasens durch Anstoßen an die Trompete dieselbe heruntergesenkt habe, so ist dies keineswegs, wie Hr. Gottwald meint, „der unglücklichste oder glücklichste Moment, den wol je dieser kühne Trompeter während seiner künstlerischen Laufbahn erlebt hat", es ist ihm dies im Gegentheil sehr oft, selbst vor zahlreichem Concertpublicum passirt, und geht ganz natürlich zu, da die Trompete nur an ein ein klein wenig vor der Maske vorstehendes Stück Trompetenrohr angesetzt ist. Daß er dann auch ohne die Trompete noch Töne hervorgebracht hat, ist ebenso natürlich, da die durch sehr zusammengesetzten Mechanismus nachgeahmten Lippen (nebst der Vorrichtung, dieselben mehr oder weniger zu spannen), ferner das Mundstück und das etwa drei Zoll lange oberste Stück der Trompete im Innern des Kopfes des Automaten fest ist, und er daher, wenn die Trompete nicht oder nicht luftdicht angesetzt ist, auf dem Mundstücke und einem Stück Trompetenrohr bläst. Diese so hervorgebrachten Töne sind aber keineswegs Trompetentöne, sondern sind denen zu vergleichen, welche z. B. der Oboebläser auf dem Rohre ohne Instrument und der Trompetenbläser auf dem bloßen Mundstücke &c. hervorbringen kann. — Die Worte des Hrn. Gottwald: „und blies nun — staune, wer staunen kann — ohne Trompete mit ausgesuchter Bosheit eben so vortrefflich als früher mit der Trompete", muß ich daher als Unwahrheit zurückweisen und kann nur darüber staunen, daß Herr Gottwald diesen bedeutenden Ton- oder vielmehr Klangunterschied nicht gehört hat oder nicht gehört haben will.

Competente Berichterstatter, wie C. M. v. Weber, J. H. Glasing, Fétis, Aug. Gathy, W. J. Tomaschek, Prof. Schafhäutl u. v. A., haben ausführlich darüber geschrieben, und sei es mir nur erlaubt, zur Bestätigung des Gesagten einen kurzen Auszug aus dem Literarischen Conversationsblatt (17. Mai 1824) mitzutheilen: „..... Ohne auf eine nähere Beschreibung dieses Kunstwerkes einzugehen, da dieses schon früher Maria v. Weber in der Allgemeinen musikalischen Zeitung mit Meisterhand gethan hat, wollen wir nur noch bemerken, daß bei der zweiten Abendunterhaltung beim Aufziehen des Räderwerkes einige Töne gehört wurden (ohne daß Hr. Kaufmann dem Automaten die Trompete angesetzt hatte), die aber ganz verschieden von denen waren, welche erst durch die Trompete gehen, so daß also die Meinung derer widerlegt ward, welche die Trompete nur als Täuschung hinzugefügt glaubten; dieser Umstand trug nicht wenig dazu bei, die Bewunderung für den Mann noch zu erhöhen, der das Verhältniß der durch den Mechanismus hervorgebrachten Töne zu dem Instrumente selbst so richtig ergründete ...... &c."

Daß die Töne, welche der Automat ohne Trompete hervorbringt, geeignet gewesen sind, Hrn. Gottwald „in jene kindliche Welt zu versetzen, die sich in naiver Unschuld an den so unangenehm näselnden Tönen der Kindertrompete erfreut", glaube ich ihm gern; die Töne, welche bei angesetzter Trompete erzeugt werden, müssen aber doch nicht so gar „unangenehm näselnd" sein, da z. B. Tomaschek (Ost und West, 10. Nov. 1841) sagt: „Der echte, kräftige Trompetenschall läßt nichts zu wünschen übrig", oder Prof. Schafhäutl (Neue Münchener Zeitung, 18. Mai 1854) von „schönstem Trompetenton und fertigstem Zungenstoße" spricht, mit der Bemerkung, daß: „diese sinnreichste akustische Maschine bei ihm, als er sie nach einer so langen Reihe von Jahren wieder sah, die alte Freude und neues Erstaunen erregt habe", — oder C. M. v. Weber (Allgemeine Musikzeitung Nr. 41, Sept. 1812) sagt: „Die höchst einfache compendiöse Maschine blies auf einer ihr angesetzten Trompete mit vollkommen schönem, gleichem Tone und fertigem Zungenstoße" &c. &c.

Ich kann mich natürlich nicht mehr auf den Wortlaut meines Gespräches am 4. Novmbr. v. J. mit Hrn. Gottwald entsinnen, umsoweniger, als an diesem Tage mehrere Fremde unser Atelier besucht haben, und ich nicht die Ehre gehabt habe, Hrn. Gottwald zu kennen, jedenfalls aber habe ich nur gesagt, daß mein Vater diesen Automaten gebaut habe, um zu beweisen, daß die Luftsäule eines Blasinstrumentes einer doppelten Schwingung, und also auch eines Doppeltones fähig sei und daß auf der Naturtrompete auch andere als die gewöhnlichen Töne ohne

Klappen rein hervorgebracht werden können, wie ich dies stets zu thun pflege, wenn ich dies Kunstwerk jemand producire. Ich bitte Hrn. Gottwald deßhalb, noch Nr. 20 der Neuen Zeitschrift für Musik (16. Mai 1856) nachschlagen zu wollen. Ob es lebenden Bläsern möglich sein wird das Experiment nachzuthun, wage ich nicht zu behaupten. C. M. v. Weber glaubte dies jedoch (s. Allgemeine musikal. Ztg. Nr. 41. 1812).

Schließlich drücke ich mein aufrichtiges Bedauern aus, daß Hr. Gottwald mir nicht am 4. Novmbr. seine Zweifel sofort mitgetheilt hat, wodurch mir jedenfalls die Nothwendigkeit erspart worden wäre, den Vorwurf der „scheinbaren Darstellung von (nach Hrn. Gottwald's Ansicht) den Naturgesetzen gänzlich widersprechenden Unmöglichkeiten" durch Obiges von uns abzuweisen, und bin Hrn. Gottwald für die im beregten Aufsatze übrigens ausgesprochene gute Meinung zu Dank verpflichtet.

Friedr. Theod. Kaufmann jun.
(F. Kaufmann u. Sohn.)

Aus Wien.

Ende Januar.

Der Carneval pflegt gewöhnlich einigen Stillstand in unserem Concertleben mit sich zu führen, und zwischen der ersten, größeren Hälfte der musikalischen Wintersaison und der zweiten eine Art Scheidewand zu bilden. Ich benutze denn diese Gelegenheit, um nachzutragen, was über die erste noch zu berichten ist.

Das hervorragendste Interesse knüpft sich im Augenblick an Frl. Luise Meyer, welche seit Neujahr unserer Opernbühne angehört. Diese Künstlerin hatte sich bei ihrem vorjährigen Gastspiele allgemeine, enthusiastische Theilnahme erworben. Mit großer Genugthuung nahm man daher die Nachricht von ihrem Engagement auf, mit großer Spannung sah man ihren ersten Debuts entgegen. Man durfte hoffen, in ihr eine Stütze des Repertoires zu finden, wie sie uns bisher gefehlt hat. Leider aber scheinen sich diese Hoffnungen nur mit Einschränkung zu erfüllen. Frl. Meyer gab bisher zu ihren Antrittsrollen die Valentine, Jessonda und Leonore im Fidelio. In den beiden letzteren habe ich sie gehört. Allerdings ist sie Künstlerin durch und durch, und unterscheidet sich dadurch von allen andern — Primadonnen unserer Bühne. Sie schafft von innen heraus, ist von der Bedeutung dessen, was sie darstellt, immer ganz durchdrungen; daher behandelt sie auch den schauspielerischen Theil ihrer Rollen keineswegs als gleichgiltige Nebensache, sondern widmet ihm, eben weil sie von dem Ganzen erfüllt ist, denselben Antheil, wie dem gesanglichen. Da sie nun zugleich mit Geist, Empfindung und dramatischer Darstellungskraft reich ausgestattet ist, durch eine edle äußere Erscheinung noch überdies auf das vortheilhafteste unterstützt wird, so sind ihre Valentine, Jessonda, Leonore auch wirkliche, lebensvolle Gestalten. Nach dieser Seite also kann man die Leistungen des Frl. Meyer und den uns durch ihren Besitz zuwachsenden Gewinn nicht hoch genug anschlagen. Leider aber stehen die Mittel, über welche Frl. Meyer zu gebieten hat und ihre Technik nicht auf gleicher Höhe mit ihrer künstlerischen Bedeutung. Eigentliche Klangschönheit konnte man ihrem Organe nie zuschreiben und sie wird hierin von Frl. Tietjens weit überboten. Aber die Töne ihrer mittelhohen Lage (e, f, g) haben eine höchst unangenehme Schärfe angenommen, dazu kommt noch die üble Angewöhnung des Hinaufschluchzens der Töne und ein gewisses, aus übermäßiger Gefühlsweichheit entspringendes weinerliches Accentuiren der so gewonnenen Töne, so daß man, wenn sie sich längere Zeit in der angegebenen Region (und sie ist die wichtigste!) im Forte zu bewegen hat — denn im Piano sprechen die Töne sehr angenehm an — eine wahre physische Marter auszustehen hat. Wenn aber ein Mangel der Organisation oder Technik einmal so weit geht, so wird er jedenfalls sehr bedenklich, denn der sinnliche Eindruck ist doch immer die Basis des künstlerischen, und bleibt jener hinter den Bedingungen der Schönheit zu weit zurück, so wird dieser neuerdings in Frage gestellt. Vielleicht aber gelingt es der Künstlerin noch, diese Mängel einigermaßen auszugleichen, und ich sage gar nicht, daß ihre künstlerischen Vorzüge nicht bedeutend genug wären, um, vom Einzelnen abgesehen, im Ganzen nicht doch von ihren Leistungen angeregt zu werden. Aber an jenen mag es liegen, wenn die Aufnahme, welche die Künstlerin diesmal beim Publicum fand, zwar immer noch eine sehr warme, antheilsvolle, doch von der früheren enthusiastischen Gluth etwas verloren hat, und auch die gesammte Localkritik vermochte sich bei aller gebührender Hochachtung für die Künstlerin nicht anders, als in diesem Sinne auszusprechen. Man würde minderes Gewicht darauf legen, wenn eben Frl. Meyer nicht eine Perle wäre, an welcher man jeden Makel doppelt schmerzlich empfindet und sich dadurch zu der Betrachtung angeregt fühlt, wie unendlich viele Bedingungen sich eben vereinigen müssen, damit das Höchste in die Erscheinung tritt. Doch sei dem wie ihm wolle, allemal haben wir uns Frl. Meyer's als eines unschätzbaren Gewinnes für unsere Opernbühne zu freuen. Bekanntlich soll sie gerade auch eine höchst ausgezeichnete Darstellerin in den R. Wagner'schen Opern sein, und es wäre nur zu wünschen, daß durch sie auch diese endlich auf unsere Bühne gebracht würden. Doch scheint dazu noch immer nicht die mindeste Aussicht vorhanden zu sein. Auch Dorn's Nibelungen lassen noch warten.

Ueber Concerte ist diesmal wahrlich nicht allzuviel zu berichten. Das zweite philharmonische Concert brachte Mendelssohn's Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt"; Beethoven's B dur Symphonie; eine

Händel'sche Arie und eine der Bach'schen Orgeltoccaten, von Esser sehr geschickt und effectvoll für das Orchester bearbeitet. Die Ausführung dieser Werke war eine höchst vorzügliche, der Besuch des Concertes aber so schwach, daß es sehr in Frage steht, ob man sich entschließen wird, noch, wie projectirt war, zwei andere Concerte zu geben. In der vorletzten Hellmesberger'schen Quartettsoirée kam noch ein Manuscriptwerk — ein Streichquartett eines hier lebenden Jüngers der Tonkunst, Namens Otto Bach, zur Aufführung. Es schließt sich dasselbe im Styl vollkommen dem Haydn'schen Muster an und könnte — wenigstens der erste Satz — fast für eine der schwächeren Arbeiten dieses Meisters gelten. Wir haben es also mit keinem freigeschaffenen, sondern mit einem Werke der Schule zu thun, dem es an eigenem Leben, an Inspiration gänzlich gebricht. Die Form ist dürftig, die Motive verlaufen sich in ihrer geschraubten Einfachheit oft geradezu ins Kindische, wie namentlich im Trio des Menuettes, das Finale bewegt sich in einem dürren Formelwesen, das Ganze ist ein todtgeborenes Kind, dessen Autor sein Talent erst in anderer Weise legitimiren müßte. Gleichwol wurde die Arbeit vom Publicum nicht unfreundlich aufgenommen, wozu nebst der exquisiten Ausführung und der Jugend des Componisten auch der Umstand beigetragen haben mochte, daß er sich den Bruder des Ministers Freiherrn v. Bach nennen darf.

Noch ein anderer, gleichfalls in sehr jugendlichem Alter stehender Componist, Namens Ludwig Gall, ist neuerlich in einem eigenen Concerte hervorgetreten und zwar durchaus mit Instrumentalarbeiten größten Genres: einem Streichquartett, Pianofortetrio und einer Symphonie. Es sind dies aber so ganz und gar unreife Versuche im zopfigsten Roccocostyl, daß weiter gar nicht von ihnen die Rede sein kann und man nur über die Verblendung des jungen Mannes und seiner Angehörigen erstaunen mußte, sich mit dergleichen Nichtigkeiten vor die Oeffentlichkeit zu wagen.

Was sonstige Concerte betrifft, so tagt jetzt hier ein förmlicher Congreß von Violinspielern, und sind als solche die HH. Ludwig Straus, Rappoldi, Sessa und die Gebr. Alfred und Henry Holmes zu nennen, von welchen die letztgenannten sogar schon zwei Concerte gaben. Und neuerdings kündigt sich ein Hr. Frassinetti mit einem Concerte, das aber, da ich schreibe, noch nicht stattgefunden, als Violinvirtuose an, und Bazzini wird erwartet. Hr. Straus, schon seit früheren Jahren wohl accreditirt, besitzt jedenfalls unter ihnen das durchgebildetste Talent. Er hat auch wieder entschiedene Fortschritte gemacht und seine tüchtigen Leistungen wurden sehr beifällig aufgenommen. Die HH. Rapoldi und Sessa näher zu specialisiren, darf ich mir ersparen, da sie keine hervorstechenden Vorzüge aufweisen. Ersterer zeichnet sich zwar durch eine sehr tüchtig ausgebildete Technik und einen großen, markigen Ton aus, aber sein Spiel leidet in hohem Grade an einer gewissen Härte und Rohheit; Letzterer dagegen erhebt sich noch nach keiner Seite hin über die Mittelmäßigkeit. Eine interessantere, eigenthümlichere Erscheinung ist das erwähnte aus der Themsestadt zu uns gekommene Brüderpaar. Sie sind eigentlich Naturalisten, da sie außer dem nicht tiefgehenden Unterrichte ihres (dem Handwerksstande angehörigen) Vaters keinen andern genossen. Die immense Technik, welche sie sich solcherweise angeeignet haben, ist daher doppelt staunenswerth. Sie führen an Schwierigkeiten der complicirtesten Art, namentlich in Octaven, Terzengängen in rapidestem Tempo und Aehnlichem das Unglaubliche aus und zwar mit einer Sicherheit, Leichtigkeit, ja Keckheit, welche den Gedanken möglichen Mißlingens kaum aufkommen lassen. Nun ist der Werth dieser Ueberfertigkeiten zwar mehr als zweideutig, indessen verdient das positive Element, das sie enthalten, doch allemal Anerkennung. Was die feineren Elemente der Technik betrifft und nach der rein geistigen Seite hin ist freilich auch ihr Spiel noch unfertig, da es vor allem jenes Schliffes entbehrt, den allein die Schule zu geben vermag, der sie sich denn auch, wie ich höre, gleich Hrn. Sessa, hier noch unterziehen wollen.

Und somit wäre ich so ziemlich zu Ende. Daß das Josephstädter Theater es wieder einmal mit der Oper versuchen will, haben Sie Ihren Lesern bereits mitgetheilt. Diese unglückliche Bühne sieht sich seit einem Decennium zu allem möglichen Experimentiren gezwungen und wird nur sehr schwer wieder auf einen grünen Zweig gelangen. Es.

Aus Berlin.

(Schluß.)

Wenn ich jetzt zur Besprechung der neuen, nunmehr schon in den Schlaf der Seligen übergegangenen Dorn'schen Oper, „Ein Tag in Rußland“, mich wende, so werden Sie mir wahrscheinlich zutrauen, daß ich dem Componisten die Sünden des Capellmeisters, die er sich bei der Aufführung des „Tannhäuser“ hatte zuschulden kommen lassen, entgelten lassen würde. Dieses Zutrauen kann ich aber am allerbesten durch die Thatsache entkräften, daß ich schon vor Aufführung der Wagner'schen Oper „einen Tag in Rußland“ war, und daher ganz vorurtheilsfrei von dieser dornigen Schöpfung sprechen kann. Das Komische an dieser „komischen Oper“ besteht hauptsächlich darin, daß sie komisch sein soll. Ich sage „sein soll“, da mit Mühe hier und da wol ein Witz zu finden ist, eine durchweg humoristische und durch ihre Komik packende Situation aber nicht existirt und Langeweile, tödtliche, grausenhafte Langeweile als die Quintessenz des ganzen künstlerischen Eindrucks sich kundgiebt, welchen man von dem Werke mit sich nach Hause trägt. Doch lassen

Sie mich im kurzen die Grundzüge des Textbuches angeben. Ein russischer Fürst hat eine ungarische sehr launenhafte, widerspenstige Frau geheirathet, und empfindet diese unangenehmen Eigenschaften seiner Poleska alle erst in der Ehe. Um sie zu curiren, reist er nach Rußland auf das Gut seiner Schwester, der Baronin v. Woldemar, läßt sich dort bei einem Tischler als Geselle anstellen und hierauf seine Frau nachkommen, welche in der Nähe des Dorfes mit ihrem Wagen umwerfen und in die Werkstatt gebracht werden muß. Der erste Act spielt in der letzteren, wir finden auch den Fürsten in Handwerkerkleidern vor, und hören, daß er dem Meister von seiner Liebe zu einer Gräfin erzählt. Nachdem seine Frau eingetreten ist, und eine Scene mit dem Pöbel des Dorfes aufgeführt hat, die ihr unausstehliches Wesen recht deutlich zeigen und nebenbei komisch wirken soll, enthüllt der Fürst dem Meister noch, daß diese Poleska seine Gattin sei und bittet ihn, dieselbe auf die Umwandlung ihres Gemahls vorzubereiten. Letzteres geschieht in sehr täppischer, aber wirklich humoristischer Weise. Der Tischler hat nämlich in dem Inspector der Baronin einen Besuch bekommen, und wird von diesem ermuthigt, das für Poleska aufgetragene Frühstück selbst zu vertilgen. Der Tischler ist von diesem Gedanken sehr entzückt und faßt sogleich herzhaft zu, trinkt mit Kulikoff (der besser noch Knutikoff zu nennen wäre, da er im zweiten Acte die Vorzüge des bekannten Prügelinstrumentes besingt) eine ziemliche Quantität von Wein und befindet sich bald mit seinem Gefährten in einer angenehmen Stimmung. Diese benutzen beide, der unterdessen hereingetretenen, über die Frechheit der Trinker empörten, in ihrer Wuth alles entzweischlagenden Gräfin auf die roheste Weise die tischlerischen Eigenschaften ihres Mannes beizubringen — und sie dann sich selbst zu überlassen. Der Fürst zwingt sie darauf, ihr Costume zu verändern, weibliche Handarbeiten zu verrichten und den unmusikalischen Tönen seiner hobelnden Thätigkeit zuzuhören, mit welcher er seine musikalischen Cantilenen begleitet. Seine genaue Kenntniß des Handwerkes wird nämlich motivirt durch die Erwähnung, daß schon früher diese jedenfalls russische Lieblingsbeschäftigung von ihm mit Eifer getrieben worden sei. Allein die Cur will nicht gleich gelingen, und wird durch die Polizei unterbrochen, welche Poleska und ihren Mann unter Acclamationen des Dorfpöbels nach dem Schlosse der Baronin bringen und eine Untersuchung einleiten will. Nachdem so die Oper unter polizeiliche Aufsicht gestellt worden ist, schließt der erste, noch bei weitem amusanteste Act, in welchem besonders das fortwährende Hobeln der Tischlergesellen, die dadurch auf sinnbildliche Weise ihr ungehobeltes Benehmen zu paralysiren versuchen, als originelle musikalische Beigabe rühmend anzuerkennen war. Auch fand ich es sehr ergötzlich, dem Lauf verschiedener Hobelspäne zu folgen, welche vom Hintergrunde der abschüssigen Bühne nach vorn gegen die Lampen rollten, und als das Einzige, was in dem Tonwerke Feuer fing, mir beachtenswerth erschienen. Von all diesen reizenden Unterhaltungen ist im zweiten Acte durchaus nicht die Rede. Die Personen sind sehr anständig und sehr langweilig, obwol an verschiedenen Stellen das Gegentheil bezweckt wird. Wir befinden uns im Salon der lebenslustigen Baronin Woldemar, die eine Fête zur Verherrlichung der Wiederkunft ihres Bruders vorbereitet und in Erinnerungen an die verflossene Wintersaison schwelgt. Diese Scene hat Dorn benutzt, in einem Potpourri Anklänge an Mozart, Weber, Meyerbeer und andere Componisten vernehmen zu lassen; ein Versuch, der vielfach in seinem Princip getadelt worden ist, mir aber nur in seiner Ausführung mißfiel, welche noch viel prägnanter und witziger hätte sein können. Kulikoff tritt ein, berichtet von den beiden Verbrechern und muß zuerst Poleska zur Baronin führen, welche ihrem Schmerz Gerechtigkeit widerfahren läßt, und ihr zur Erwirkung der Scheidung behilflich sein will. Nachdem die junge Frau sich entfernt, kommt der Fürst zu seiner Schwester und entdeckt ihr seinen Scherz und den ganzen Verlauf desselben. Die Baronin möchte sich darüber natürlich todt lachen, ihr Bruder aber ist durchaus nicht spaßhaft gestimmt, weil er von der aufgesetzten Scheidungsacte vernimmt, und glauben muß, durch seine List Poleska's Liebe verscherzt zu haben. Er hat nun eine große Scene mit ihr, als deren Endresultat sich aber doch ihre Neigung für ihn und mit ihr natürlich auch das Ende der Oper ergiebt. Aber wir müssen noch einen Act mit anhören, dessen Beginn die von jedem vorauszusehende Auflösung des Conflictes in Liebe und Frieden enthält, und dessen größere letzte Hälfte durch Ballet ausgefüllt wird. Eine kleine Rede der Baronin, in welcher die Phrase „ein Tag in Rußland war doch schön" dem Publicum vorgesungen wird, schließt die Oper und die schläfrigen Augen des Zuhörers. Denn beim besten Willen ist es nicht möglich, an diesem Werke sich zu erfreuen. Sind auch die Nibelungen Dorn's in Dichtung und Composition durchaus nicht das, was man bei einem so gewaltigen Stoff zu fordern berechtigt ist, so ist doch nicht zu läugnen, daß in ihnen hier und da Stellen sich zeigen, in welchen man das höhere Streben des Tondichters deutlich bemerkt und die des Schwunges und der Begeisterung nicht entbehren. Besonders von diesen beiden letzten Dingen bemerkt man nun in dieser russischen, kalten Oper gar nichts, obwol bei dem großen Mangel an Humor derartige Forderungen doppelt berechtigt wären. Der Tonkünstler bemühte sich augenscheinlich, seine deutsche Natur zu verläugnen, und Adam's, Auber's und Halevy's leichte Schreibweise nachzuahmen, aber dies Bestreben war ein unglückliches gewesen, da er von den Franzosen nicht die Grazie nnd Eleganz, sondern nur die Frivolität und Trivialität aufgenommen hatte und die dem Deutschen angeborene Philistrosität

an manchen Stellen nicht zu verhüllen vermochte. Letzterer verdankt zwar das Werk die solide Arbeit und einige harmonisch interessante Stellen, welche den tüchtigen Musiker verrathen, aber leider auch seinen Hauptfehler, die Langeweile. An dieser laboriren wenigstens die Franzosen nicht, wenn sie vom speciell musikalischen Standpuncte aus betrachtet auch als sehr unsolide Gesellen verworfen werden müssen. Ihre Frivolität aber und Trivialität, wenn sie, wie das in den besseren Werken der neufranzösischen Schule doch immer der Fall ist, mit Geschick, Grazie und Eleganz verbunden ist, dürfte in einer komischen Oper immer noch eher zu ertragen sein, als Schwerfälligkeit und Philistrosität. Daher erklärt sich auch Flotow's Erfolg, der wenigstens in Stradella und Martha, bei gänzlicher Verläugnung seiner nationalen Eigenthümlichkeiten, alle die erwähnten Vorzüge aufweisen konnte und noch einen andern vor Dorn ebenfalls voraus hat, der meines Erachtens ihm nicht abzustreiten ist, eine gewisse individuelle Selbständigkeit. Das Duett der beiden Banditen, die Marktscene in Martha lassen doch in ihrem Autor eine bestimmte Persönlichkeit erkennen, während die Dorn'sche Oper, ein Gemengsel verschiedener Style, jeden andern Componisten zum Verfasser haben könnte. Als die besten Stellen nenne ich die, wie es scheint, in einer modernen komischen Oper unvermeidliche Betrunkenheitsscene, in welcher ein, wenn auch nicht feiner Humor und eine gewisse Ausgelassenheit nicht zu läugnen sind, sowie eine Pièce der Baronin, worin diese sich das Entsetzen der petersburger Hofleute denkt, falls dieselben von der Mésalliance eines Tischlers und einer Gräfin etwas erfahren sollten. Der Oberhofmarschall wird daselbst in einer Weise wie Kalb in Cabale und Liebe redend eingeführt, und beschränkt sich dabei auf die Ausdrücke pitoyable, formidable ꝛc. Die Begleitung des Orchesters hierzu ist recht witzig geschrieben, und die Ausführung der Gesangspartie durch Frl. Wagner war ganz meisterhaft. Nicht übel ist auch die Balletmusik, von der wir besonders die Balletfuge nennen. Dieselbe ist recht geschickt und leicht gemacht, wenn wir auch das Moll nicht begreifen, da doch die Oper selbst schon im Vergnügen geschlossen hat. Auf der Bühne nimmt es sich reizend aus, wenn vier verschieden costumirte Gruppen mit den verschiedenen Eintritten des Themas ihre Bewegungen beginnen, und so, wie H. v. Bülow in der Bote u. Bock'schen Zeitung sich ausdrückte, dem doppelten Contrapunct auf die Beine verhelfen. Ebenso ist der Witz recht niedlich, während der Chor singt: „Stark schreitet Rußlands Macht einher", als Kosacken verkleidete Kinder einen Tanz machen zu lassen; doch glauben wir beinahe, daß diese Ironie nicht beabsichtigt war. Jedenfalls erscheint das ganze Ballet höchst unnöthig, da es gewissermaßen an das schon fertige Werk angeflickt und, wie ich glaube, blos des äußeren Glanzes wegen, der hierbei in hohem Maße entfaltet wurde, in die hinsichtlich decorativer Pracht so arme Oper aufgenommen worden ist. Jedenfalls ist letztere in ihrer jetzigen Gestalt nicht lebensfähig, während vielleicht etwas recht Nettes aus ihr hätte gemacht werden können, wenn der ganze an Handlung nicht besonders reiche Stoff in einem Acte ausgebeutet worden wäre. Wie ich höre, ist die Oper auch anfangs für eine so kurze Zeitdauer berechnet gewesen und erst später vergrößert worden, ein Beginnen, das Dichter und Componist jetzt selbst bereuen werden. Doch wollen wir hoffen, daß Dorn nicht mit einer Umarbeitung dieser Schöpfung, sondern mit einem neuen, seines Talentes würdigeren Werke uns überraschen und den einen Vorzug, der in dem eben besprochenen Werke sehr rühmend anzuerkennen ist, das gänzliche Verwerfen des gesprochenen Dialogs, vor allem beibehalten möge.

Biterolf.

Ueber musikalische Tageskritik in nicht musikalischen Blättern.

(Ein offener Brief.)

Geehrter Herr Redacteur! Wenn ich mich hiermit unter die Zahl der Mitarbeiter Ihrer Zeitschrift zu drängen versuche, so bedarf dies allenfalls einer Entschuldigung, weil das, was Sie jetzt (und vielleicht auch später) von mir zu erwarten haben, nicht gut zu der durchschnittlich ernsten Haltung eines der Kunst gewidmeten Journals paßt. Mein Brief betrifft nämlich die musikalische Tageskritik; gewiß das spaßhafteste Thema, das man sich wählen kann! Wer erinnert sich nicht mit innigstem Vergnügen an jene göttliche Unwissenheit, womit die Gendarmen der Tonkunst aller Orten, und bei jeder Gelegenheit prunken? Hinsichtlich dieser Thatsache an sich sind alle civilisirten Völker gleich groß, in der speciellen Ausführung aber treten überall die nationalen Eigenthümlichkeiten scharf hervor. Zeichnet sich auch hier der Franzose durch seinen liebenswürdigen Leichtsinn aus — ich erinnere nur an „Monsieur le Domchor" —, so giebt hinwieder der Deutsche auch dem kolossalsten Unsinn eine so derbe Lasur deutscher Gründlichkeit, daß der unselige Scribent zuletzt selbst der Meinung ist, er sei mindestens ein musikalischer Winkelmann. Derartige Winkelmänner werden aber von politischen und unpolitischen Redacteuren aus zur Zeit noch dunklen Gründen ganz besonders geschätzt, und der liebe Publicus liest und liest, und je weniger ein Verständniß möglich ist, destomehr gilt ihm das „jurare in verba magistri". O über diese schaffelige Harmlosigkeit, die alles was gedruckt ist, für gutes Futter hinnimmt, auch auf die Gefahr hin, von der Drehkrankheit befallen zu werden! Man könnte sich aus Aerger darüber zu Tode lachen.

Doch ich komme von dem ab, was ich Ihnen zunächst

mittheilen wollte. Vor einigen Jahren traf ich in einer Stadt des unteren Donaugebietes mit einem deutschen Gelehrten zusammen, der dort seit geraumer Zeit die jungen Standesherren der Steppe cultivirt. Wir Deutschen steigen bekanntlich nicht gern von unseren Steckenpferden herab, und so kam es denn, daß sich schon nach kurzer Zeit unser Gespräch um die Tonkunst und ihre literarischen Vertreter drehte. Dr. L., der früherhin selbst vielfach thätig auf dem Gebiete der Journalistik war, meinte, das Grundübel der jämmerlichen Tageskritik sei weniger in den Referenten zu suchen — denn diese könne man beseitigen —, als vielmehr in den Redacteuren. Diesen sei die Tonkunst größtentheils ein verschlossenes Paradies, oder doch wenigstens so gleichgiltig, daß sie auf die Empfehlung eines „hohen Mitstrebenden" oder einer sonstigen Frau Base den Nächstbesten als Berichterstatter über die Tonkunst engagirten. Wieweit man es übrigens in der Dupe gegen derartige Redacteure treiben kann, davon wollen wir aus seiner eigenen Erfahrung eine äußerst ergötzliche Geschichte mittheilen. Während seines Aufenthaltes in München wurde Dr. L. vom Redacteur eines Tageblattes vielfach gequält, er möge doch das musikalische Referat für sein Blatt übernehmen. Um endlich den lästigen Bittsteller sich ein- für allemal vom Halse zu schaffen, beschloß er, den guten Mann mit einem sogenannten blühenden Unsinn zu mystificiren. Des andern Tages fand Dr. L. sein Elaborat bona fide abgedruckt, und erfuhr noch überdies, daß der dupirte Redacteur bei seinen Freunden sich nicht wenig auf die neue Acquisition zugute that. L. las mir nun den betreffenden Artikel vor, und wahrlich! hätte ich nicht mit eigenen Augen diesen großartigen Gallimatthias gedruckt gelesen, ich hätte mir die Möglichkeit einer so extravaganten Mystification nie träumen lassen. Doch damit Sie sich selbst überzeugen, theile ich Ihnen das merkwürdige Actenstück, von dem ich mir eine genaue Abschrift nahm, in extenso mit. Es ist Carneval, und da duldet man auch in der ernstesten Gesellschaft zuweilen eine lustige Schellenkappe!

„Münchener Tagpost. Mittwoch, den 9. Jänner 1839. Nr. 9. Am 7. d. hatte das Concert des jungen, kaum 13 Jahre alten Nikolai Dimitrieff Schäfer aus St. Petersburg im Locale des Singvereins unter Mitwirkung Mehrerer stattgefunden. Der schon längst bekannte Held auf dem Parnaß der Violine, nämlich der obengenannte Schäfer, sah zwar nicht viele Schäflein um sich versammelt: um so entzückender aber war sein Vortrag. — Zuerst kam Beriot an die Reihe; wer kennt „Beriot" nicht! dessen Sordine am Firmamente des Violin-Horizontes wirklich im brillantesten und bekanntesten Nadir steht. Schäfer hat aber auch ein Portament des Tönevortrags und eine evolutirte Griffsgewandtheit, welche in der Geigensphäroide des Grundtons vermittelst der obligaten Applicaturwendung mit einem hypersthenoistischen Sordinenton, wie oben erwähnt, eine bis jetzt noch unerreichte Virtuosität an den Tag legte. Man harrt nun auf Dem. Hartmann, welche in Verbindung mit Dem. Hetzenecker den olympischen Wettstreit des Gesanges entscheiden soll. Was unser Urtheil anbelangt, so überragen die Gutturaltöne der gesangreichen Brust- und Fistelstimme der Dem. Hartmann keineswegs die rein aus dem Innersten hervorragenden Glockenlaute der gemüthstiefen, aber somatisch noch nicht hinlänglich routinirten Dem. Hetzenecker. Beide fanden verdienten Applaus, sie werden sich aber in der Schule des Hrn. Lenz schon noch in dem ausbilden, was der bekannte Orlando di Lasso in seinem Werke über Gesang, § 81, lit. d, Note 2 so bedeutungsvoll prophezeiht. Sodann kam der Concertgeber wieder, welcher Obiges bestätigt, und die erste Abtheilung war zu Ende. Ziemlich lange war die Unterbrechung, desto mehr entschädigte die Phantasie für die Flöte von Stettmayer, welcher auf der 8 Octaven umfassenden neuen Flöte aus Paris vermittelst der Sordine im As dur übergehend ins Fis moll und Gis A durch die Instrumentation des Philomelenschmelzes durch des Lenz's jugendkräftiges Accompagnement bezaubernd im Vortrag der erhabendsten Selbstcomposition zur herausrufendsten Begeisterung hinriß. Hartmann und Hetzenecker imprimirten dem Ganzen die Vollendung, indem sie ein Duetto von Bellini aus dessen letzter Oper „Der Nachtwandler", ein Gegenstück zu seiner Nachtwandlerin (leider hier noch nicht aufgeführt), mit einer Rivalisation des Gesangskampfes vortrugen, die alle Hände und Stöcke in Bewegung setzte. Zum Schlusse noch einmal die Krone des Festes. Er trug ein Divertissement von Beriot vor, worin man vorzüglich das Decrescendo des Pizzicato bis zum feinsten Pianissimo nicht genug bewundern konnte. Sein sechsgestrichenes tiefes c vermittelst des Grundtons der Sordine erinnerte uns mehr an Paganini, als der unlängst hier gewesene Molique. Möge er anderswo ebensoviel Anerkennung finden als hier. X."

Was mir die köstliche Satyre wieder ins Gedächtniß brachte, war ein in der Beilage zur Allgemeinen Ztg. (Nr. 10, 1857) enthaltenes Referat über die 9. Symphonie, gelegentlich einer Aufführung in München, und wenn Sie nachfolgende Stelle lesen, so wird Ihnen diese Ideenassociation nichtsweniger als frappant erscheinen. „Es stimmten die Blechblasinstrumente etwas zu hoch. Was aber damit in Zusammenhang treten müsse, liegt nahe genug. Die Holzblasinstrumente werden in den Fortesätzen von jenen so übertönt, daß sich die Geigen nach letzteren richten, also höher greifen" (l. c.). — Ich habe mich schon mehrere Jahre nicht mehr um die neuen Erfindungen musikalischer Instrumente gekümmert. Aus den Worten des geehrten Referenten zu schließen, müssen sich gewaltige Veränderungen im Orchester ergeben haben, und ich fürchte sehr, daß ich weit hinter der Zeit

zurückgeblieben bin. Erlauben Sie mir deßhalb eine Frage: Hat man vielleicht in neuerer Zeit auch Blechstreichinstrumente erfunden? Sie würden mich zu großem Danke verpflichten, wenn Sie mich hierüber aufklären wollten. Wenn nun gleich darauf behauptet wird, daß die Geigen, sich nach den „Blechblasinstrumenten" richtend, etwas höher griffen, so scheint sich das abermals auf eine neue Erfindung zu beziehen. Seit mehreren Jahren bin ich gezwungen unter slovakischer Bevölkerung zu leben, und der einzige geistige Genuß, um den sich meine Umgebung kümmert, ist Borovitschka, ein Schnaps; die einzige Musik, die ich höre, ist Hackbrettmusik und Zeitschriften, die sich mit etwas anderem als den idyllischen Künsten beschäftigen, bekomme ich nur selten zu Gesicht. So mag es gekommen sein, daß ich bis zur Stunde der Meinung war, der alte Brauch, daß die Geiger auf den Geigen griffen, sei noch immer üblich. Sollte man es dem entgegen wirklich soweit gebracht haben, daß jetzt die Geigen auf sich selbst greifen? „Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben!" Wahrscheinlich verursacht nur die allerliebste Redefigur „pars pro toto" das Mißverständniß. Aber gesetzt auch, es hieße Geiger statt Geigen, so wird mir doch die Sache um nichts verständlicher. Die münchener Hofcapelle scheint nach allem, was ich noch darüber gelesen und gehört habe, zu den besten Instituten dieser Art zu zählen, gleichwol halte ich die Behauptung, daß die dortigen Violinisten, nach den Blechinstrumenten sich richtend, beständig etwas höher griffen, für einen Humbug, gegen den alle früheren sich zur absoluten Wahrheit verklären. Man lasse die größten jetzt lebenden Violinvirtuosen zusammenkommen und sage ihnen, sie sollten, nach irgend einem Instrumente sich richtend — ganz abgesehen von der neunten —, die leichteste Symphonie von J. Haydn etwas höher greifen, sie würden ihre unsterblichen Häupter schütteln und dem Antragsteller ins Gesicht lachen. Wer die Technik des Violinspiels nur einigermaßen kennt, wird mir rechtgeben, und somit scheint jede weitere Beleuchtung dieses Wahns überflüssig. Ein minder gelehrter aber musikalisch mehr bewanderter Referent würde in einem solchen Falle ganz einfach gesagt haben: Die Holzblasinstrumente stimmten etwas zu tief. Das klingt nun freilich nicht so scharfsinnig, bietet aber den Vortheil, daß man nicht ausgelacht wird.

Um nun dieser Misère der deutschen Tageskritik, die Sie in Ihrer Zeitschrift, Bd. 43, Nr. 14 (Die Musik und die unmusikalischen Blätter) so treffend charakterisirten, nur einigermaßen zu begegnen, bin ich auf einen absonderlichen Einfall gerathen: Wie wäre es, wenn Sie in Ihrem vielgelesenen Journal den ästhetischen Explosionen Unberufener — etwa unter dem Titel „Spaßmacher wider Willen" — von Zeit zu Zeit eine Spalte widmen würden, die ohne allen Commentar lediglich Pendants zu obiger Stelle enthielte mit Angabe des Blattes, dem sie entnommen? Der Fluch der Lächerlichkeit wird noch immer gefürchtet, und deßhalb ließen sich wenigstens einige Früchte von dieser neuen Abschreckungstheorie hoffen. Sollte mir jemals passendes Material unter die Hände gerathen, so werde ich nicht ermangeln, es Ihnen unter Kreuzband zuzuschicken.

Ihr

R...e, am 31. Jänner. ergebenster
T. v. K.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Zwei auserwählte Werke bildeten das Programm des 16., der Geburtsfeier Mendelssohn's geweihten Abonnementconcerts am 5. Februar, nämlich die „Walpurgisnacht" desselben und die 9. Symphonie. Das erstgenannte Werk, welches seine erste Aufführung am Donnerstag den 2. Februar 1843 (also am Jahrestage der heutigen) unter Mendelssohn's eigner Leitung im Gewandhause erlebte, tritt uns aus der glücklichsten, noch nicht durch Manier eingeengten Schöpfungsperiode Mendelssohn's äußerst lebenskräftig entgegen. Mit der Ausführung der Orchesterpartie konnte man wol zufrieden sein, auch der Chor that das Seinige nach Kräften. Bei Mendelssohn'schen Werken sind wir freilich auch berechtigt, die höchsten Leistungen von ihm zu fordern, da deren richtige Wiedergabe der Direction durch die Ueberlieferung schon sehr nahe gelegt ist. Bei der 9. Symphonie allerdings ist es anders: traditionellen Styl der Auffassung hat sie für Leipzig nicht, kann ihn auch nicht erringen, da bei den seltenen Aufführungen weder unser Chor noch Orchester sich über die technischen Schwierigkeiten hinweg zur geistigen Freiheit einer wirklich durchdachten Darstellung emporschwingen können, welche die hohe Idealität des Werkes von vornherein beansprucht. Mit zwei, höchstens drei Proben — die Chorstudien in der Singakademie sind nicht sonderlich hoch anzuschlagen — soll alles gethan sein; man scheint von der Meinung, die Schwierigkeiten des Werkes seien auch von den eindringlichsten Studien nicht zu überwinden, nicht los zu können, und bemüht sich wol auch nicht groß darum. Mit einem Wort — die ganze Aufführung des Werkes klebte am Materiellen, die wahre Begeisterung fehlte, wie es schien, auch der Leitung. Und doch kann, was vom Geist ist, nur durch den Geist wiedergeboren werden. Diese Schöpfung, in welcher der Meister mit Begeisterung und strenger Arbeit den tiefinnerlichsten Gedanken, der ein ganzes großes und reiches Leben beseligte, noch in späten Tagen zu einer Apotheose des schönsten Menschlichen

herausgebildet hat, — dieses Werk kann nur dann seinen Zweck, Gemeingut zu werden, erfüllen, wenn wirkliche Begeisterung die ernsteren Studien belebt und keine Zweifel und Unsicherheiten ein williges Aufgehen in die Ideen desselben unmöglich machen. Bei den Recitativen der Contrabässe steht in der Partitur ausdrücklich: „im Charakter des Recitativ, aber im Tempo". Man gefällt sich hier trotzdem darin, diese Recitative ganz langsam auszuführen, wodurch aber die zum beseelten Wortausdruck sich durchdringende Kraft verloren geht, besonders wenn noch obein ein süßliches Portamento in den Violoncellen zur Verweichlichung mithilft. Ebenso ist wol zu glauben, daß das Prestissimo des Schlusses zu keinem Furioso ausarten darf. Das Blech betrug sich häufig sehr vorlaut, die Holzblasinstrumente leiden oft an einer schwebenden Unreinheit — selbst die sonst gewohnten grandiosen Kraftwirkungen des Orchesters waren mitunter zu vermissen — der Grund davon wäre nicht in einer Unzulänglichkeit der Mittel zu suchen, sondern in einer mangelhaft studirten dynamischen Nuancirung. — Die Tenor- und Baßsoli in der Walpurgisnacht waren in den Händen der HH. Otto und Sabbath (beide Mitglieder des Domchores in Berlin), desgleichen in der Symphonie, in der Frl. Brenken die Sopranpartie in dem Soloquartett lobenswerth ausführte. Hr. Otto zeigte sich, wie wir schon bei dem ersten Auftreten desselben bemerkten, als ein tüchtiger, wenn auch von kleinen Tenoristenmanieren nicht ganz freier Sänger. Seiner mehr weich als kräftig hervortretenden Stimme gelang es nicht allemal, durchzubringen — so in der Symphonie bei der Stelle: „Froh wie seine Sonnen fliegen"; freilich hätten die Holzblasinstrumente durch etwas mehr Mäßigung die schwierige Aufgabe etwas erleichtern können. Ebenso leistete Hr. Sabbath sehr Erfreuliches durch seinen einfach natürlichen, aber ungemein kräftigen und beseelten Vortrag. Ganz besonders Rühmendes ist von seinem Recitativ in der Symphonie „O Freunde ꝛc." zu sagen, welches klar und unerschütterlich fest die Aufforderung wie einen Heroldruf zur gemeinsamen Freude ertönen ließ. Höchst erfreulich und bedeutend endlich ist der Umschwung in dem Verständniß des Publicums in Bezug auf Beethoven's größtes Werk. Wenn vor zehn Jahren noch die Leute gelangweilt dasaßen, und nicht wußten, was sie damit anfangen sollten, so wallfahrten jetzt schon sehr Viele zu der Aufführung wie zu dem höchsten Festtage der Kunst. — Auch diesmal erhielt das Orchester wieder von jenem unbekannten Geber dasselbe namhafte Geldgeschenk, welches derselbe jedesmal bei der Aufführung der 9. Symphonie spendet.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frl. Auguste Koch aus Leipzig sang sehr beifällig in einem Concert des Capell-M. Tschirch in Gera.

Louis Brassin aus Leipzig spielte am 25. Januar in einer Matinée musicale, welche von der königl. Harmonischen Gesellschaft in Antwerpen gegeben wurde, sehr beifällig. Er trug u. a. ein Concert von Moscheles vor.

Der böhmische Pianist Ignaz Tedesco giebt in Paris gegenwärtig sehr besuchte Concerte. Ebenso der deutsche Tenorist Reichardt, dessen Concert im Salon Erard durch die Mitwirkung des Pianofortevirtuosen M. W. Krüger und der schwedischen Sängerin Frl. Hertha von Westerstrand ausgezeichnet war. Der Concertgeber war besonders mit Liedern von Schubert, Marschner und Mendelssohn glücklich.

Der Tenorist des Hoftheaters in Hannover, Hr. Niemann, und Frl. Carl vom schweriner Hoftheater gastirten beide in Hamburg im Tannhäuser. Namentlich Hrn. Niemann wurden Auszeichnungen zutheil, wie sie nur den größten Celebritäten gespendet zu werden pflegen.

Ferd. Hiller folgt einer Einladung des Conservatoriums zu Brüssel, seine E moll Symphonie daselbst zu dirigiren.

Musikfeste, Aufführungen. Ueber die neulich erwähnten Concerte der fürstlichen Capelle in Löwenberg unter Leitung des Capell-M. Täglichsbeck liegen uns wieder einige Notizen vor. Wagner's Faust- und Tannhäuser-Ouverturen wurden gegeben; im Laufe dieses Winters sollen noch eine oder zwei symphonische Dichtungen von Liszt folgen. Symphonien von Schumann und Gade wurden schon früher aufgeführt.

Die Programme der neuesten Concerte in St. Gallen am 1. und 8. Februar unter H. Szabrowsky's Leitung enthielten die Symphonien von Franz Schubert und die 8. von Beethoven, „Nachklänge an Ossian" von Gade, die Ouverturen zu „Leonore" Nr. 2 und „Fingalshöhle" von Mendelssohn, von Gesangsstücken u. a. Quartett aus „Fidelio".

Am 5. Februar fand in Dresden die erste Quartettakademie der HH. Lipinski, Hüllweck, Göring und F. A. Kummer statt. Das Programm enthielt: Mozart, Quartett Es dur; Haydn, D dur, Nr. 49, und Beethoven, Op. 132, A moll. Letzteres von Lipinski zum erstenmal gespielt.

In einer Soirée der HH. Kammermus. Seelmann und Rud. Wehner in Dresden kam vor einem sehr zahlreich versammelten Publicum ein Streichquartett von Haydn, eine Sonate in Es dur für Violine und Pianoforte von Beethoven zur Aufführung. Hr. Wehner spielte Andante spinato und Polonaise brillante von Chopin, und außerdem sang Frl. Clara Hinkel die Arie „Che farò senza Euridice" aus Gluck's Orpheus und einige Lieder. Die genannte Sängerin (Schülerin der Frau Börner-Sandrini) erregte (wie auch schon neulich bei Aufführung des „Salomo" von Händel) durch ihre prachtvolle Altstimme großes Aufsehen und empfing wohlverdienten Beifall. — Anfang März feiert die Dreyßig'sche Singakademie daselbst das 50jährige Stiftungsjubiläum durch eine Aufführung, deren Programm vorläufig aus dem Schlußsatz des ersten Theils von Naumann's Oratorium „I pellegrini", der C dur Messe von Beethoven und dem Dettinger Tedeum von Händel besteht. Der alte Capellmeister Naumann war einer der Ersten, die sich um die Begründung dieses Institutes — welche er übrigens nicht erlebte — bemühten.

In den größeren Mittelstädten Schlesiens regt sich offenbar ein recht fröhliches Kunstleben. So können wir aus Glogau und Jauer berichten, daß in ersterer Stadt „Erlkönigs Tochter" von Gade und in der letzteren die „Siebenschläfer" von Löwe zur Aufführung vorbereitet werden.

In der letzten Zimmermann'schen Kammermusiksoirée kam neben Beethoven's F dur Quartett, Op. 135 und einem Quartett Haydn's in G moll auch ein Quartett von Täglichsbeck zur Aufführung.

Zum Besten der „Mozartstiftung" fand in Frankfurt eine Aufführung des „Oedipus auf Kolonos" von Mendelssohn durch den „Liederkranz" statt.

Die Kammermusiksoiréen des Hrn. Köckert in Genf erfreuen sich trotz der politischen Unruhe einer großen Theilnahme. Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Mendelssohn und Veit bilden das Repertoire.

Die HH. Hellmesberger, Borzaga und Bruckner in Wien gaben im Salon Seuffert vier Privatsoiréen, deren höchst gewählte und interessante Programme bereits veröffentlicht sind und allgemeine Aufmerksamkeit verdienen.

Das nächste Concert der Singakademie in Berlin bringt das Oratorium „Saul" von Händel.

Neue und neueinstudirte Opern. Musik-Dir. Naumann in Berlin hat eine Oper vollendet, deren Text er sich selbst nach Hebbel's „Judith" bearbeitet hat. Dieselbe soll bereits am berliner Hoftheater angenommen sein.

Von F. David wird eine neue Oper in Paris vorbereitet, die den ominösen Namen „Der Welt Ende" führt. Wir spüren eine leise Ahnung von dem „jüngsten Gericht", das an diesem Tage über Hrn. David hereinbrechen wird.

In Stockholm ist eine neue Oper „König Karl's Jagd" von Fritz Pacius bereits zwölfmal mit großem Beifall gegeben worden. Der Componist ist ein Schüler Spohr's, aus Hamburg gebürtig und jetzt Musikdirector bei der Kaiser-Alexander-Universität. Er gedenkt im Frühjahr Deutschland zu besuchen, und womöglich auch seine Oper zur Aufführung zu bringen.

Musikalische Novitäten. Von Berlioz' „Benvenuto Cellini" sind Partitur, Orchesterstimmen und Clavierauszug mit französischem und deutschem Text erschienen.

Bei Friebel in Dresden erscheint demnächst das dritte Werk, welches J. W. v. Ehrenstein in letzter Zeit edirt hat, Heine's „Tragödie" für eine Singstimme mit Pianoforte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Cantor und Organist Pabst in Königsberg ist zum k. preuß. Musikdirector ernannt worden.

Todesfälle. Am 3. Februar erlitt die dresdner Hofcapelle einen harten und großen Verlust durch den Tod des Kammermusicus J. G. Kotte. Schon seit mehreren Jahren hatten wiederholte Krankheitsfälle seine Gesundheit geschwächt, die durch ein Gehirnleiden, das sich seit drei Wochen plötzlich einstellte, die Zerrüttung des ganzen Organismus herbeiführten. Die vollendeten Leistungen des Verstorbenen als Clarinett-Virtuos sind in den weitesten Kreisen gekannt und geschätzt, ebenso auch sein höchst ehrenwerther Charakter. Nicht blos die kön. Capelle, sondern die Kunst überhaupt verlor an ihm ein würdiges Mitglied.

Vermischtes.

Meyerbeer's einzige Tochter hat bei ihrer neulichen Vermählung mit einem preuß. Stabsofficier von ihrem Papa das Eigenthumsrecht zweier seiner Opern: „Robert der Teufel" und der noch ungeborenen „Afrikanerin" zum Hochzeitsgeschenk bekommen.

Berichtigung. In dem Concert des Musik-Dir. Otten in Hamburg (vrgl. Nr. 6, S. 63) ist nicht der 23. Psalm von Franz Schubert, sondern die Hymne „Gott in der Natur" aufgeführt worden.

Intelligenzblatt.

Nebst den ebenso gründlich als elegant geschriebenen Kritiken desselben, haben nicht minder einestheils die schriftstellerische Mitwirkung erster Kunstgrössen, wie: **Berlioz, Liszt, Marx,** welchen sich eine glänzende Reihe von Mitarbeitern, als: *Ambros, Beermann, Fischhof, L. A. Frankl, Kullak, Laurencin, Leonhard, Mosevius, Müller, Pohl, Rellstab, Rubinstein, Sieber, Sonnleithner, Whistling* u. A. anschliesst; — anderseits die *Fülle* des mannichfaltigsten Materials, theils belehrenden, theils unterhaltenden, in der *anregendsten Form* gebotenen Inhalts; die *Schnelligkeit* und *Vollständigkeit* der Mittheilung aller *interessanten* Vorgänge in der Kunstwelt; die *Gewähltheit* des im Rahmen des *Feuilletons* gebotenen *novellistischen* Stoffes; *werthvolle*, stets nur aus *Original*-Werken der *bedeutendsten Componisten* bestehende Beilagen (die verflossenen Jahrgänge brachten Original-Compositionen von *Schubert, Rubinstein* und *Meyerbeer*); endlich die *Eleganz* der äusseren Ausstattung dazu beigetragen, dieses Journal zum Bedürfnisse für die *gebildete Welt* zu machen, so dass die „*Blätter für Musik*" in keinem Salon der feinen Gesellschaft, überhaupt in keinem Kreise, der auf guten Geschmack Anspruch macht, fehlen dürfen.

Indem wir sonach in dieser Zeitschrift nicht nur eine *Lecture* so *gediegenen* als *anregenden* Inhalts, sondern auch zugleich ein *Organ* empfehlen, welches sich schmeicheln darf, *in den höchsten Cirkeln* ebenso geschätzt zu sein, wie es *als Leitfaden eines gründlichen Kunsturtheils für jeden Gebildeten* eine *Nothwendigkeit* geworden ist, — glauben wir die Ueberzeugung aussprechen zu können, dass eine nur kurze Einsichtnahme von den Leistungen dieses Unternehmens unsere *Anempfehlung* gewiss *rechtfertigen* werde.

Die „*Blätter für Musik*" erscheinen **wöchentlich zweimal** in elegantester Ausstattung.

Mehrseitig ausgesprochenen Wünschen zufolge, mit unserer Zeitschrift auch *Musikalien-Prämien* in Verbindung zu bringen, haben wir die Einrichtung getroffen, wonach auf die „Blätter für Musik" nunmehr auf *zweifache* Weise abonnirt werden kann, und zwar:

Abonnement 1. Art ohne Prämie:

Für das Ausland (durch alle löbl. Postämter, Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, wie auch *direct* von der Expedition zu beziehen): ganzjährig 10 fl., halbjährlich 5 fl.

Abonnement 2. Art mit Prämie:

Pränumeranten, welche **ganzjährig** *im Auslande mit* 14 *fl. abonniren, sichern wir eine* **Prämie, bestehend in**

Musikalien im Werthe von 8 Gulden C.-M.

zu, welche wir ihnen — und zwar nach **ihrer freien Wahl** — *aus dem* **gesammten wiener** *Musikalienverlage älterer wie neuester Zeit liefern, welcher bekanntlich fast sämmtliche Werke der classischen Literatur, wie: Beethoven, Mozart, Haydn, Schubert, Hummel, Moscheles, Czerny, Clementi, Mendelssohn, Schumann u. s. w., desgleichen auch das* **Modernste** *jeder Art umfasst.*

Sowie die Auswahl selbst, stellen wir auch den Zeitpunct der Auswahl dem Belieben anheim; die Bestellung jedoch wolle auf *einmal* gemacht werden und kann nicht theilweise in Zwischenräumen geschehen.

Der *Vortheil* dieses zweiten Abonnement-Modus, welcher von so bedeutender Art bisher noch nie geboten wurde, und nach welchem der Pränumerationspreis unserer Zeitung (nach Abzug des Portozuschlags für Auswärtige) sich thatsächlich nur auf

Vier Gulden für ein ganzes Jahr

berechnet, ist zu sehr in die Augen springend, als dass noch mehr zu dessen Empfehlung beizufügen nothwendig wäre.

Neue ganzjährige Pränumeranten *beider Arten* erhalten den letzten Semester, halbjährige das letzte Quartal 1856 — *soweit der Vorrath reicht* — als *Gratis*-Prämie, daher um baldige Bestellung gebeten wird.

Expedition & Commissionsverlag der „Blätter für Musik",

Die Redaction, — **Carl Haslinger's**

Jägerzeile, Nr. 534. — k. k. Hof- und priv. Kunst- & Musikalienhandlung in Wien.

Alle hier besprochenen und angezeigten Musikalien und Bücher sind in der Musikalienhandlung von C. F. Kahnt in Leipzig zu haben.

Einzelne Nummern der Neuen Zeitschrift für Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. Nr. 8. Den 20. Februar 1857.

Bücher, Zeitschriften.

A. Baumgartner, Kurzgefaßte Geschichte der musikalischen Notation, mit einer Uebersichtstafel und erläuternden Notenbeispielen. — München, im Selbstverlage des Verfassers.

In vorliegendem Werke begrüßen wir eine sehr dankenswerthe Arbeit des als Erfinder einer musikalischen Stenographie bekannten Verfassers. Von den vielen Werken, die sich über ältere Notation verbreiten, wie Kiesewetter's Geschichte der Musik, Gerber's Sammlung musikalischer Schriftsteller, P. Martini's Storia della musica u. s. w., unterscheidet sich die Arbeit des Verfassers zunächst dadurch, daß wenn in jenen die Notation nur beziehungsweise und nur mit Rücksicht auf den der Wissenschaft sich zuwendenden Tonkünstler berührt wird, dieselbe hier zum Thema einer Monographie gemacht wurde, deren Zweck Popularität ist. Bei der vorherrschend reflectiven Richtung unserer Zeit ist es Musikern wie Kunstfreunden zum Bedürfniß geworden, über den augenblicklichen Genuß, den Kunstwerke überhaupt bieten, hinauszugehen. Im Gegensatze zu jener traumseligen Extase, in die man sich bisher während eines Kunstgenusses kopfüber zu stürzen pflegte, und die Hanslick treffend mit einer Aethernarkose vergleicht, — im Gegensatze hierzu sehen wir diesen leidigen Zustand immer mehr zurückgedrängt, und an die Stelle des subjectiven Fühlens tritt allmählich das Streben nach begrifflichem Wissen. Es ist uns nicht genug, daß diese oder jene Symphonie eine „gute Wirkung" auf uns macht, wir wollen auch die ihr eigenthümlichen Elemente und Ursachen kennen lernen, die jene zur Folge haben. Sind wir aber einmal hier angelangt, so zeigt sich gar bald — wie bei allem, das sich einer organischen Entwickelung erfreut —, daß sich auch auf dem Gebiete der Tonkunst nichts völlig aus sich selbst, sondern nur mit Berücksichtigung der Gesammtgeschichte erklären läßt. Von diesem Standpuncte aus betrachtet, ist die Geschichte der Notation eine wichtige Hilfswissenschaft für jeden, der von der Musik noch etwas mehr zu wissen wünscht, als daß sie ihn gelangweilt oder entzückt habe. Gehen wir bis auf die ersten Keime der abendländischen Musik zurück, so gewahren wir deutlich, wie die Schrift als Sinnbild des Gedankens mit diesem im innigsten Zusammenhange steht. Zur Zeit des Psalmodirens war die Notation so unbehilflich, wie die mit ihrer Hilfe aufgezeichneten Tonstücke. Als endlich in unserer Zeit die musikalische Technik ihren Gipfelpunct erreicht hatte und dadurch der im Zeitgeiste liegenden Hast des Schaffens das größte Hinderniß aus dem Weg geräumt war — da sehen wir, diesen Eigenthümlichkeiten genau entsprechend, von allen Seiten her das Bestreben auftauchen, an die Stelle der üblichen Notenschrift eine stenographische zu setzen. Dies alles wird im vorliegenden Werke um so anschaulicher gemacht, als so viel möglich auf die Geschichte der Musik hingewiesen wird.

Nach einer kurzen Einleitung, worin sich der Verf. über das Grundwesen der Schrift im Allgemeinen verbreitet, giebt er in gedrängter Uebersicht eine Charakteristik der Musik asiatischer Völker, und beginnt sodann mit den Phöniciern, als dem ältesten Volke, bei dem sich die Uranfänge der Tonbezeichnung finden. Diesem folgen die Notenschrift der Griechen, die Palæographia græca nach Montefalcone, und die Accentschrift der Hebräer. Bei den Römern angelangt, weist der Verf. zuvörderst nach, daß schon vor Boethius (nicht Böthius, wie der

Verf. schreibt), den man noch häufig genug für den Einführer der griechischen Neumenschrift bei den Römern hält, — daß schon fast zwei Jahrhunderte vor diesem St. Ambrosius, Bischof von Mailand, durch Einführung von vier Tonzeichen die griechischen Neumen beseitigte. Wie nun die gelehrtesten Männer damaliger Zeit sich der Tonkunst zuwandten, so mußte hierdurch bedingt auch eine Verbesserung der Notation platzgreifen. Als Gipfelpunct der Bestrebungen dieser Epoche tritt uns das um das Jahr 549 aufgestellte Tonsystem Gregor's des Großen entgegen. Im weiteren Verlaufe wird die vielfache Ueberschätzung der Verdienste Guido's von Arezzo, des angeblichen Erfinders unserer jetzigen Notenschrift, auf das richtige Maß zurückgeführt, indem durch eine Stelle aus dem Mikrologus des Guido und einem Missale aus dem 9. Jahrhundert nachgewiesen wird, wie schon damals — Guido lebte bekanntlich im 11. Jahrhundert — 1 — 3 Linien üblich waren. Guido war nur der Erste, der eine vierte Linie beifügte und den Gebrauch der Zwischenräume lehrte, während die um das 11. Jahrhundert herrschende Neumenschrift von dem sich zur gregorianischen Buchstabenschrift hinneigenden Guido eher verworfen als ausgebildet wurde.

Gerade diese Neumenschrift ist aber die wichtigste von allen Schreibweisen, denn von hier aus finden wir die allmähliche Entwickelung der Tonzeichen bis zu unserer gegenwärtigen Notenschrift. Ihr mußten bald alle anderen Schreibweisen weichen. Selbst des Hucbaldus Nachahmung der griechischen Notation und dessen sämmtliche Schreibweisen mit und ohne Linien wurden nur von wenigen angenommen und blieben erfolglos. Wir finden daher vom 8. bis in das 12. Jahrhundert beständig mehrere verschiedene Schreibweisen zugleich bestehend, bis endlich die Neumenschrift sich vollkommen bahnbrach, aber auch stufenweis in die quadratförmige und noch jetzt bestehende Choralschrift überging, dann sich immer mehr rundete, bis sie sich zu unserer gegenwärtig üblichen Notation ausbildete. Durch die beigegebene Tabelle, worauf sich Proben der meisten Musikschriften von ältester Zeit bis herab auf die vom Verf. erfundene Stenographie befinden, tritt uns diese allmähliche Entfaltung recht lebendig entgegen; in einer weiteren Notenbeilage sind zu rascherem Verständniß die in der Tabelle enthaltenen Beispiele in unserer jetzigen Notenschrift verzeichnet. Auffallend ist uns, daß der von *Hermannus contractus* erfundenen Notenschrift „per intervallorum designationem" in keiner Weise gedacht wird. Irren wir nicht, so finden sich Proben dieser Schreibart in Gerber's „Sammlung musikalischer Schriftsteller". Dadurch, daß der Verf. die Tabelle selbst lithographirte, wird die Verlässigkeit des Werkes um ein Bedeutendes erhöht. Was hierbei an kalligraphischem Werthe verloren gegangen — Verf. hatte sich früher nie mit der Steinzeichenkunst beschäftigt —, wird reichlich ersetzt durch eine Charakteristik, wie sie nur der in den Sinn des zu Schreibenden Eingeweihte darzustellen vermag.

In einem Anhange finden sich die in neuerer und neuester Zeit hinsichtlich der Notation gemachten Vorschläge. Sie zerfallen in drei Classen: 1) Vorschläge zur Notation für Harmonie und überhaupt für theoretische Werke; 2) Vorschläge zur Vereinfachung der Notenschrift, insbesondere der Versetzungszeichen, und 3) Versuche, die gegenwärtige Notenschrift in kürzeren Formen darzustellen (Stenographie, zunächst zum Gebrauch für Componisten). Die Werke eines Rousseau, P. J. Lasalette, Gottfr. Weber, A. André, die Stenographie des Verf. u. a. m. sind es, die hier zunächst in Betracht gezogen werden. Ueber die am Schlusse enthaltene Polemik gegen einen Herrn Herrmann, stenographische Systeme betreffend, enthalten wir uns als nicht sachverständig des Urtheils. Dem Verf. aber gebührt der beste Dank für seine mühevolle und fleißige Arbeit.

F. G. Frank.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Franz Wüllner, 12 Clavierstücke, Op. 3. Leipzig, C. F. Kahnt. Heft I und II. à 25 Ngr.

Die beiden ersten Werke des Componisten sind uns nicht bekannt — nichtsdestoweniger möchten wir glauben, daß er im vorliegenden im Verhältniß zum früheren einen Fortschritt gethan hat. Man sieht eben auf den ersten Blick, daß man es mit einem Künstler von einfach warmer Empfindung und guter Ueberlegung zu thun hat, der mit Sorgfalt und Fleiß herauszubilden sucht, was in seinem Innern ruht. Er verlangt nicht, daß wir mit ihm einen hohen Berg mühsam erklettern sollen, um uns dann, statt eine schöne Aussicht genießen zu dürfen, mit der größten Ungenirtheit seinerseits herunterwerfen zu lassen — im Gegentheil, Herrn Wüllner fällt es keineswegs ein, uns Versprechungen zu machen, die er vielleicht niemals zu halten gesonnen ist — ohne alle Ansprüche bietet er eben nur das, was er selbst für reif und genießbar anerkennt. Da es ihm keineswegs an guten Gedanken und Stimmungen fehlt, so ist es ihm auch wohl gelungen, in seinen Clavierstücken recht anmuthige und schöne Gebilde herzustellen. Die formelle Entwickelung derselben ist meist flüssig, häufig auf eine gute Fortbildung des Motivs gegründet; die harmonische Behandlung stets gewählt, oft recht interessant, mitunter zu fleißig. Dazu kommt eine saubere Clavierschreibart und gute und leichte Spielbarkeit, so daß manche Stücke auch zu praktischen Zwecken des Unterrichts für weiter vorgeschrittene Schüler zu nutzen sind. Da der Verfasser in München — er ist Professor am Conservatorium daselbst — lebt, ist es fast überraschend, daß seine Clavierstücke einer dort ver-

pönten Kunstrichtung, der Schumann'schen nämlich, ziemlich eng sich anschließen. Wenn es auch nicht als eigentlich fruchtbringend erscheinen will, daß man, statt sich in Herausbildung eigener Formen zu versuchen, in einem Genre, dessen enge Grenzen Mendelssohn und Schumann vollkommen erfüllt haben, in ähnlicher Weise fortarbeitet, ohne doch über die Hinterlassenschaft jener hinauszureichen: so zeugt es doch anderseits in vortheilhafter Weise für den Componisten, daß er den München beherrschenden Musikgeschmack nicht unbedingt zu theilen, sondern sich auch in eine Kunstrichtung hineingelebt zu haben scheint, der gegenüber die Münchner bis jetzt noch nicht ablassen mögen, in einer exclusiven Haltung, oder besser — in Unwissenheit zu beharren. Nach dem Vorliegenden zu urtheilen, führen des Verfassers Anlagen ihn vorzugsweise auf das Anmuthige und Sanftlyrische; wo er diesen Ton anschlägt, und fast in jedem der Stücke geschieht es stärker oder schwächer, wird er am ersten einen Wiederhall im Hörer erwecken. Ein kräftiger Aufschwung würde, wenn er solchen versuchte, durch eben jene in seinem Talente vorherrschenden Elemente und durch schwächere Erfindung gedämpft, weniger zu einem bedeutenden Ausdruck gelangen. Am besten gefallen haben uns Nr. 1 und 2 (Grazioso und molto moderato), deßgleichen 5 und 6 (Intermezzo und Barcarola), wenngleich sie wenig neu sind. Nr. 8, Andante, möchten wir zu den interessantesten zählen; nur die Modulation nach E dur von Tact 17 an ist zu schwerfällig, Tact 20 stört durch eine rhythmische Unebenheit. Nr. 12 (Molto sostenuto) ist recht innig gehalten. In Humoreske Nr. 4 will uns das Maggiore zu lang und bekannt erscheinen; deßgleichen verweilt in Nr. 11, viváce, der Mittelsatz poco più lento zu lange.

Das Resultat des Ganzen ist, daß Hr. Wüllner ein recht gutes und nutzbares Werk geliefert hat, welches, wenn auch keineswegs von bedeutenderen eignen Ideen und selbstständiger Haltung, so doch von guter Befähigung und Empfänglichkeit, sowie fleißiger Sorgfalt in der Ausführung ein recht erfreuliches Zeugniß ablegt, und deßhalb dem clavierspielenden Publicum recht willkommen sein muß. Es ist sicher anzunehmen, daß der Componist auch erkannt haben wird, wie weit man sich an Vorbilder, und seien es die allerbedeutendsten, anschließen darf, ohne sich für immer von ihnen abhängig zu machen, und ohne daß die eigne Originalität, woran es keinem begabteren Menschen fehlt, in ihrer Entwickelung beengt und gehemmt werde, oder sogar ganz in dem Vorbilde aufgehe. Die Nachahmung schwächt jederzeit die eigne Geisteskraft und hat die Kunst im Großen und Ganzen nie um ein Erhebliches gefördert. Dem nächsten Werke des Hrn. Wüllner kann man wol mit Interesse entgegensehen; er zeigt uns vielleicht, daß er auch größere Formen recht aus eigenem Innern herauszubilden und mit gutem Inhalt zu erfüllen vermag. — Ueber das Aeußere sei noch bemerkt, daß der Hr. Verleger dasselbe recht anständig ausgestattet hat, der Stich ist sauber und correct.

A. v. Dommer.

Aus Dresden.

4. Februar.

Das neue Jahr hat, im Vergleich zu anderen Perioden, in musikalischer Beziehung für Dresden sich bis jetzt eben nicht sehr ergiebig gezeigt; denn es fanden während des Monats Januar überhaupt nur sechs musikalische Aufführungen statt. Als erste derselben ist die dritte Soirée für ausgewählte Claviermusik von Frl. Marie Wieck zu nennen. Mitwirkend waren bei derselben, außer der Concertgeberin, betheiligt: Frl. Emma Koch und die Herren v. Wasielewski und Kummer jun. Mit den beiden Letztgenannten eröffnete Frl. Wieck den genußreichen Abend durch Reissiger's sehr brillantes und angenehm wirkendes Trio Op. 201, G dur. Es verräth dasselbe überall den gewandten, kenntnißreichen Tonsetzer und dessen schon oft gerühmten Sinn für ansprechende melodische Verhältnisse. Die Ausführung war allseitig trefflich. Außer dem genannten Stück trug Frl. Wieck an Solosätzen fürs Pianoforte eine Menuett von Mozart (aus einem Streichquartett, von Schulhoff transcribirt), Berceuse und Ballade in As dur von Chopin, 32 Variationen in C moll von Beethoven und den Carneval von Venedig — letzteres Stück wäre zu entbehren gewesen — vor. Die Dame errang den lebhaftesten Beifall des zahlreichen Publicums durch ihre trefflichen Leistungen, der ihr aber auch durchaus gebührt, da sie in ihrem Spiel die virtuose Durchbildung mit der musikalischen auf höchst wohlthuende Weise vereinigt. Fräulein Koch trug Gesänge von Rossini und Mendelssohn vor, wenn auch mit Beifall, so doch nicht den höheren Anforderungen der Ton- und Stimmenbildung entsprechend. Namentlich ist die Neigung zum Distoniren zuweilen sehr auffallend und störend.

Der übliche Productionsabend des Tonkünstlervereins brachte mit dem Militairseptett von Hummel und der humoristischen Serenate für Flöte, Violine und Bratsche von Beethoven interessante und selten gehörte Tonwerke zu Gehör. Die beiden Stücken vorhergehende Sonate von Mendelssohn, für Piano und Violoncell, konnte, trotz der vortrefflichen Ausführung — Hr. Kummer sen. hatte die Violoncellpartie freundlichst übernommen —, unsere Theilnahme bei weitem nicht mehr in dem Maße erwerben, als früherhin. Es soll zugegeben werden, daß dies nicht an der Composition gelegen hat, aber bezeichnend möchte es dennoch sein, daß das musikalische Interesse an gewissen Werken Mendelssohn's mehr und mehr erlischt. Ein mäßig besuchtes Concert

des Hilfsvereins war mit einem zwar reichhaltigen, aber doch fast zu bunten Programm ausgestattet. Die königl. Capelle, oder vielmehr ein Theil derselben, diesmal unter Direction des Hrn. Capell-M. Krebs, unterstützte es, sodann auch die Damen Krall, Krebs-Michalesi, die Herren Hof-Opernsänger Colbrun, Rudolph, sowie die Herren Capellmitglieder Ackermann und Eisner. Referent konnte nur dem ersten Theile, eingeleitet durch die sehr schön ausgeführte Ouverture zu Elise von Cherubini, beiwohnen. In diesem sang zunächst Frl. Krall eine bereits früher von ihr zum besten gegebene Arie von Hager, deren Kunstwerth aber bei der Wiederholung ebensowenig einleuchten wollte, als das erstemal, trotzdem, daß sie vom Orchester außerordentlich gut begleitet wurde. Die schwerfällige, spröde Instrumentation verhindert aber, ganz abgesehen vom Inhalte des Stücks, eine erfreuliche Wirkung. Dann auch möchte die sachgemäße Behandlung der Singstimme zu bezweifeln sein. Wir hoffen nicht, daß Frl. Krall die Arie zum dritten Mal vorzuführen gedenkt, da es ja noch mancherlei andere, nicht eben schlechte Stücke für den Concertvortrag giebt. Nach dieser Arie ließ sich Hr. Ackermann auf der Violine, mit einem Concertstücke von Bazzini, hören. Wenn auch diese Wahl als verfehlt bezeichnet werden muß, da die Composition reizlos ist, fand doch der Spieler Gelegenheit, ein wirklich bedeutendes Talent für sein Instrument und eine gut geschulte Technik zu documentiren, obschon die freilich sehr bedeutenden Schwierigkeiten der Pièce nicht mit voller freier Beherrschung überwunden wurden. Herr Ackermann besitzt namentlich einen schönen, vollen, gesangreichen Ton, der auf den Zuhörer sympathisch wirkt, und es ist um so wünschenswerther, ihn einmal in einer gehaltvolleren, was die Schwierigkeiten betrifft, weniger auf die Spitze gestellten Composition zu hören. Herr Colbrun sang demnächst eine Arie aus Oedipus von Sacchini, und den Schluß des ersten Theils bildeten beifällig aufgenommene Liedervorträge des Frl. Krall.

In der siebenten und achten Abendunterhaltung des musikalischen Vereins kamen an nennenswerthen Tonwerken, d. h. an solchen, die nicht unter die Zahl der stabilen, oft wiederholten gehören, das Quintett von Rob. Schumann und Beethoven's E moll-Quartett, Op. 59, zur Darstellung. Die Pianofortepartie des Quintetts wurde auf höchst beachtenswerthe und vortreffliche Weise durch eine junge Pianistin hiesiger Stadt, Frl. Linghke, deren Leistungen alle Anerkennung verdienen, vertreten. Die anderweitigen Mitwirkenden waren die bekannten.

Schließlich ist einer Soirée der HH. Seelmann und Wehner Erwähnung zu thun, in der die Concertgeber aufs neue ihre bedeutende Künstlerschaft zur Geltung brachten. Hr. Seelmann, ein Violonist von außerordentlichen Talenten, spielte ein Haydn'sches Quartett mit den HH. Neumann, Meindel und Tietz, sowie ein geistreiches Concertstück (Variationen) von Lipinski, und endlich Sonate, Op. 12, Nr. 3, von Beethoven, im Verein mit Hrn. Wehner. Der Letztere, geschätzt als trefflicher Pianist, trug als Solo eine Polonaise von Chopin vor. Die Gesangvorträge, bestehend in einer Arie aus Orpheus und zwei Liedern von Dessauer, waren durch Frl. Hinkel, von deren herrlicher Altstimme schon letztesmal berichtet wurde, vertreten. Sämmtliche Leistungen fanden lauten, wohlverdienten Beifall.

Aus Prag.

Seit einiger Zeit macht sich in den hiesigen musikalischen Kreisen ein interessanter Gast bemerkbar, der Violinspieler und Compositeur August v. Adelburg. An die Oeffentlichkeit in strengem Wortverstande ist er eigentlich bisher nur mit einem einzigen Werke getreten: mit einer Messe, die bei Gelegenheit eines katholischen hohen Festtages in der hiesigen Kreuzherrnkirche zur Aufführung kam. Desto öfter hatten die ausgezeichneten Künstler und Kunstfreunde unserer Stadt Gelegenheit, im engeren Cirkel seine glänzende Virtuosität als Violinspieler zu bewundern und sich an seinen originellen, phantasiereichen Compositionen zu erfreuen — Sonaten, Capriccios, Notturnos für Pianoforte und Violine, Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell, Trios und Quartette für Saiteninstrumente u. s. w. Eine groß angelegte Symphonie wurde im Conservatorium vor einem ausgewählten Hörerkreis im vollen Glanze ihrer brillanten Orchestration zu Gehör gebracht. Diese Leistungen, deren künstlerischen Geist und musikalischen Werth man allgemein anerkannt hat, haben dem jungen Künstler, zusammengenommen mit seiner geistreichen, ebenso originellen als liebenswürdigen Persönlichkeit, allgemeine Sympathien gewonnen — ja er ist in der hiesigen Musikwelt sozusagen das enfant gâté geworden, zu dessen in feurigem Jugendmuthe ausstürmendem Wesen der älter und kälter Gewordene zwar den Kopf schüttelt, aber mit kaum verheimlichtem Beifallslächeln. Wir nannten ihn vorhin eine originelle Erscheinung. Er ist es schon durch seinen Geburtsort. Constantinopel und später Smyrna, Athen mit seinen unschätzbaren Resten einstiger Herrlichkeit, wurden von dem für alles Schöne und Bedeutende leicht entzündbaren Jünglinge besucht und mit Künstleraugen gesehen — denn er ist beiher gesagt, ein vortrefflicher Zeichner, und sein Skizzenbuch birgt die reizendsten Erinnerungen an jene Orte. Dann brachte er längere Zeit in Paris zu. Daß diese Eindrücke seinen musikalisch-poetischen Sinn anregten und ihm eine eigenthümliche Richtung und Färbung geben mußten, bedarf kaum noch einer Erwähnung. Daß er Orte als seine Heimat nennen

kann, die streng genommen außerhalb der mitunter etwas ältlich gewordenen und überfeinerten Cultur des europäischen Lebens liegen, und dabei auch einer Familie angehört, in der schon nach der Lebensstellung ihres Hauptes die feinste Bildung und der glänzendste Schliff herrschen, war für ihn ein unschätzbarer Vortheil. Jenes hat ihm etwas Ursprüngliches, Urwüchsiges, kindlich Naives, ja sogar einen Anhauch wilden orientalischen Feuers gegeben, — dieses eine vollkonmen weltmännische, bequeme Leichtigkeit, Zierlichkeit und Anmuth des Umganges, und beide Elemente mischen sich in ihm zu einem anziehenden dritten. Seine Musik ist nun der getreueste Wiederklang seiner Persönlichkeit: wie er ist, so ist auch sie — und schon daraus ergiebt sich ihre frische Originalität von selbst. Seine Studien hat er als Violinspieler bei Mayseder in Wien und in der Theorie der Musik ebendaselbst bei dem tüchtigen Hofmann gemacht. Unläugbar bleibt aber für einen Künstler das Allerbeste, was kein Lehrer zu geben vermag, und Adelburg besitzt es glücklicherweise: ein reges, zum Schaffen drängendes Talent, eine lebhafte Phantasie, Sinn für Wohlklang, für Gesang, für Schönheit, — Geist und eine leicht ordnende Hand, die rasch und sicher hinwirft, was ihr die innere Stimme gebietet. Adelburg's Productivität als Componist hat etwas von der heißen Triebkraft der tropischen Vegetation: das sprießt und grünt und blüht aller Orten und Enden, und ehe man eines noch recht angesehen hat, ist schon ein anderes da. Er ist jetzt eben recht in seiner Sturm- und Drangperiode, in jener Periode, wo das junge empfindende Gemüth gegen die ganze übrige Welt gleichsam Opposition macht, weil sie nicht gerade auch so empfindet — und den wilden Schlag des jugendlichen Feuerherzens nicht zum alleinigen Regulator ihrer Bewegungen macht. Man weiß es, daß bei wirklich genialen Naturen diese verzehrende Flamme einer milden Wärme zu weichen, daß eine classische Klärung und Festigung zu idealen Formen aus dem wilden Tumulte hervorzugehen pflegt. Diese Periode wird auch bei A. nicht ausbleiben — und sie ist um so sicherer zu gewärtigen, als er schon jetzt seinem innern Drängen nicht auf Kosten der Schönheit nachgiebt. Jener Sturm und Drang äußert sich bei ihm vorzüglich darin, daß ihm seine tropische Vegetation (um das vorhin angewendete Bild nochmals zu brauchen) über den Kopf wächst — von allen Seiten drängen die originellen Einfälle in Instrumentirung, Harmonie u. s. w. heran, und überwuchern die festgezogenen Grenzen, innerhalb deren er sich eigentlich bewegen wollte. So unterbricht er denn zuweilen ganz ungenirt einen Satz, den er nun einmal nicht beendigen mag, er zeichnet irgend eine schöne Gestalt nicht zu Ende, weil es ihn schon zu einer schönern hinreißt — und wenn das Gefühl für Symmetrie im Hörer gegen das erst zur Hälfte Fertige durchaus Einsprache thun will, so gewinnt es dazu eigentlich keine Zeit, weil es schon von der neu auftauchenden Erscheinung unwiderstehlich in den Hintergrund gedrängt wird. Im Erfinden ganz neuer, reizender Combinationen und Klangwirkungen ist A. wahrhaft unerschöpflich — seine Orchestration mahnt darin, so wie auch in dem Umstande, daß er zuweilen größere Tonmassen losläßt als eben nöthig wäre, in gewissem Sinne an Berlioz. Mit der freiesten Sicherheit und verhältnißmäßig reinsten Schönheit bewegt er sich im Streichquartett — aber es ist auch hier weniger das feine Gewebe einer kunstvollen, durchsichtigen Verschlingung der Stimmen, als der feurige Gang, der durchaus edel fortströmende melodische Gesang der ersten Violine, was anzieht und fesselt. So sind einige seiner Notturnos durch den überaus zarten Hauch einer milden Wehmuth wahre Tongedichte — ungeachtet sie zugleich Bravourstücke für die Virtuosität ihres Componisten sind. Höchst merkwürdig sind in gleicher Richtung einige Quartette mit concertanter erster Violine. — Wenn man Adelburg's Compositionen trotz alles dessen, was der kalte, kritisirende Verstand mit seinem Zollstabe und seiner Meßschnur mit Recht dagegen einwenden kann, dennoch mit dem wärmsten Antheil hört, und sich endlich gesteht, es sei am Ende doch so am besten wie es ist, so ist es die Jugendfrische und die durchaus naiv-wahre Haltung dieser Gebilde, in der man den Grund davon zu suchen hat. Und so kann man dem reichbegabten jungen Künstler nur mit herzlichem Antheile folgen. Wir beschließen unsere Skizze mit der Notiz, daß er gegenwärtig eine Ouverture für die Concerte des hiesigen Conservatoriums unter der Feder hat.

A. W. Ambros.

Aus Eisleben.

Wenn wir die Aufmerksamkeit unserer verehrten Leser auf längere Zeit auf einen Ort richten, der wol in anderer Beziehung weltberühmt, dessen musikalische Zustände jedoch bis jetzt nur hie und da in einem Organ, das nur den musikalischen Interessen gewidmet ist, vorübergehende Erwähnung gefunden haben, so geschieht es, um erstens vom objectiven Standpuncte aus die hiesigen musikalischen Verhältnisse näher zu beleuchten, dann aber, um einer gerade in hiesiger Stadt sehr verkannten und viel zu wenig gewürdigten höchst ehrenwerthen künstlerischen Persönlichkeit, wenigstens nach außen hin, so viel in unsern Kräften, die gebührende Anerkennung zu verschaffen.

Die Pflege der Musik in hiesiger Stadt haben wir in ihren Uranfängen nicht belauschen können, doch mochte dieselbe wol sehr im Argen gelegen haben. Seitdem jedoch der selige Klauer, der mit Recht als tüchtiger Musiker und ansprechender Componist auch in weiteren Kreisen bekannt war, der mit Begabung auch wahre Begeisterung für die Kunst verband und sie durch sein erfolg-

gekröntes Wirken in hiesiger Stadt auch bethätigte, die Oberleitung der hiesigen musikalischen Verhältnisse übernahm, fingen die Keime der Musik sich fröhlicher zu entwickeln an. Der leider zu früh Verstorbene trug durch zahlreiche Concertaufführungen, an denen er sich in der Regel, als Dirigent oder Clavierspieler mitwirkend, selbstthätig betheiligte, durch zahlreiche Unterrichtsstunden und durch Vorführung gediegener und classischer Compositionen, ja, wie wir vernommen, sogar durch Aufführung einzelner Meisterwerke der Gegenwart, Sorge, die Kenntniß der Musik sowol zu verallgemeinern, als tief eingehender zu machen. Er gründete einen musikalischen Verein, dessen Hauptzweck war, classische Compositionen vorzuführen, obschon bessere Salonmusik nicht ausgeschlossen war. Nach seinem Tode jedoch fingen die hiesigen musikalischen Verhältnisse, die einen erfreulichen Aufschwung genommen, mit Riesenschritten ihrem Untergang entgegenzugehen an. Der früher zahlreich besuchte Singverein wurde immer weniger frequentirt, und der Musikverein war fast als eingegangen zu betrachten. Man dachte erst kurze Zeit vor Beginn desselben daran, womit man die Zeit ausfüllen wollte; ein einheitliches, einen bestimmten Zweck verfolgendes Programm wurde nicht vorbereitet, man begnügte sich damit, einige Salonpiècen abzuspielen, und dann und wann einige Compositionen von Mozart, Haydn und Andern, die man schon früher aufgeführt, wieder aufzutischen. Und so wäre wol der Samen des Guten, den Klauer ausgestreut, gänzlich zertreten worden, wenn nicht Eisleben an Hrn. Organist Rein einen Mann bekommen hätte, der, gehoben und getragen von einer höheren Kunstanschauung, eifrigst bestrebt ist, die classische Musik, vorzüglich die unerreichten Meisterwerke eines Beethoven, so viel es die hiesigen Kräfte erlauben, zur Geltung zu bringen, ebenso wie, so viel es thunlich, die Meisterwerke eines Mendelssohn, Chopin, Schumann und anderer Neueren. Daß ein solches Bestreben auf zahlreiche Gegner stieß, war leicht vorauszusehen. Werden ja doch z. B. durch Beethoven'sche Compositionen bei weitem höhere Anforderungen an die Executirenden in technischer und vorzüglich in geistiger Hinsicht gestellt, als durch die Mozart'schen, und fordert nicht das Verständniß der Riesenwerke Beethoven's ein bei weitem tieferes Eingehen in die Compositionen, ein tieferes Versenken in den Geist des Meisters? Hr. Rein, der auf Vorführung classischer Werke, auf Beschränkung der leichten Salonmusik drang, war zahlreichen Unannehmlichkeiten ausgesetzt. Dies hielt jedoch denselben nicht ab, viele Werke von Beethoven, Mendelssohn und Anderen aufzuführen; ja, wir sagen nicht zu viel, wenn wir behaupten, daß wir alle wahren Musikgenüsse in letzter Zeit ihm zum größten Theil verdanken. Ueber seine hier im vorigen Winter veranstalteten eigenen Concerte, in welchen er unter anderm die Symphonie in D dur von Beethoven zur Aufführung brachte, das Capriccio, Op. 22, von Mendelssohn, die herrliche Polonaise in C dur von Chopin, Op. 3 (ursprünglich für Piano und Violoncell) vortrug, ist seiner Zeit in der Neuen Zeitschrift für Musik berichtet worden. Mit großem Vergnügen erinnern wir uns noch an die Vorführung der grandiosen Sonate in C dur Beethoven's, Op. 53, und nehmen diese Gelegenheit wahr, ihm öffentlich unsererseits unsern verbindlichsten Dank auszusprechen. Um jedoch auch diesen Winter dem Publicum größere Vocal- und Instrumentalcompositionen vorführen zu können, entschloß sich Hr. Rein, vier eigene Concerte zu veranstalten, unter Mitwirkung aller Kräfte hiesiger Stadt und auswärtiger Künstler. Allein die Theilnahme des Publicums war leider so gering, daß es Hrn. Rein nur durch bedeutende Opfer möglich wurde, ein Concert zu veranstalten. In demselben kamen hier unter anderm zum erstenmal zur Aufführung: Die Ouverture zu den Abencerragen von Cherubini, die Coriolanouverture und die C moll Symphonie Beethoven's. In Anbetracht der hiesigen Kräfte war die Wiedergabe dieser Tonwerke eine treffliche zu nennen. Vorzüglich hervorzuheben ist die Ausführung der C moll Symphonie, durch deren erste Aufführung sich Hr. Rein ein außerordentliches Verdienst erworben. Wenn uns schon die Ausführung der ersten Sätze überraschte, da wir bis jetzt von den hiesigen Musikcorps solche Leistungen nicht gewohnt waren, so zweifelten wir doch, als die allmächtigen, so göttlich triumphirenden Kraftaccorde des letzten Allegros erschallten, daß dieselben im Stande sein würden, den allgewaltigen Schlußsatz in diesem Tempo zu Ende zu führen. Doch unter der energischen Direction des Hrn. Rein lösten sie diese Aufgabe glücklich. Ferner erfreute Frl. Conradi aus Berlin, die vom Concertgeber eigens zur Mitwirkung an dem Concerte eingeladen war, durch den Vortrag mehrerer Arien und Lieder, die von dem Publicum sehr beifällig aufgenommen wurden. Eine nicht zu entschuldigende Uebergehungssünde würden wir uns zu schulden kommen lassen, wenn wir den Vortrag des Concertgebers der ersten beiden Sätze einer großen Sonate von Stan. v. Kontsky unerwähnt lassen wollten. Wir sind demselben für die Vorführung dieses sehr brillanten Tonstückes zu vielem Dank verpflichtet, nur ist es sehr zu bedauern, daß die herrschende Unruhe des Publicums, die wahrscheinlich darin ihren Grund hatte, daß die Sonate den Schluß der ersten Abtheilung bildete, denselben veranlaßte, das, wie uns scheint, interessante Werk nicht zu Ende zu spielen. Wir haben diese Sonate bei dieser Gelegenheit zum erstenmal, und auch nicht vollständig gehört, wir können uns also ein erschöpfendes Urtheil über dieselbe nicht erlauben. Doch schien uns das Scherzo besonders interessant, wir möchten sagen originell: es herrscht ein echt polnisches Element in demselben.

In nächster Zeit beabsichtigt Hr. Rein, die herrliche

große Es dur Sonate von Fr. Schubert, Op. 122, hier öffentlich vorzutragen. Wir können bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, unsere Verwunderung darüber auszusprechen, daß die so überaus prachtvollen Sonaten Schubert's, die wir, natürlich mit Ausnahme der noch gewaltigern Beethoven's, als die herrlichsten hinstellen zu müssen glauben, die je aus der Feder eines begeisterten Tonschöpfers geflossen, bisjetzt so schmählich vernachlässigt worden sind! Wir können diese betrübende Thatsache nur dadurch erklären, daß die Sonaten Schubert's, wie der größte Theil seiner übrigen Compositionen, mit Ausnahme seiner köstlichen Lieder, noch der Zukunft angehören, und müssen deßhalb alle Versuche, den Schleier des Vorurtheils und der Vernachlässigung, der sich über diese hochherrlichen Compositionen gebreitet hat, zu lichten, auf das freudigste begrüßen. Die große D dur Sonate, Op. 53, mit ihrer überschwänglichen Kraft- und Prachtfülle, übersprudelnden Genialität und keckſten Romantik; die himmlische A dur Sonate, Op. 120, mit ihrem unbeschreiblichen Liebreiz; die grandiose A moll Sonate, Op. 143, mit ihrem großartig tragischen Ernst im ersten, und wildester Verzweiflung im letzten Satze, stehen fast einzig da; ebenso wie die Tonstücke, die er in kleinere Rahmen gefaßt, in deren jedem der höchst geniale Componist mit wenigen, doch ausdrucvollsten Strichen ein solch ausgeprägtes und lebensvolles Bild dargestellt hat, wie dies nur Beethoven in seinen Bagatelles, Op. 33 und vorzüglich Op. 126, in ähnlicher Weise vermocht. So seine Momens musicals, deren zweites Heft zu dem Genialsten gehört, was der gewaltige Tondichter geschaffen. Ebenso sind seine Impromptus, Op. 90 und vorzüglich Op. 142, einzig, von denen das seltsame, höchst originelle F moll Impromptu, Op. 142 (Heft II. Nr. 2), das in jedem Tacte den Stempel der größten Genialität trägt, mit seiner wildesten Leidenschaftlichkeit, seinem bittersten, dem Leben mit allen seinen Reizen hohnsprechenden Schmerz, einen solch vernichtenden Eindruck hervorbringt, wie nur äußerst wenige andere Compositionen. Wir hoffen, daß die Schöpfungen des Herrlichen in nicht zu langer Zeit aller Orten ihre Auferstehung feiern werden!

R. v. Blumröder.

Musikalische Briefe aus der Schweiz.

Franz Liszt und Richard Wagner

im 3. Abonnement-Concert am 23. Nov. 1856 in St. Gallen*).

I.

Schon liegt eine mehr als kurze Zeit zwischen dem erinnerungsreichen und in seiner Art einzigen 23. Nov., und noch konnte ich nicht zur Ruhe kommen, ob all der großen Eindrücke jenes Tages, von der Zeit, in welcher die beiden Meister Franz Liszt und Richard Wagner in unserer Bergstadt uns mit dem ganzen Zauber ihrer hohen Genialität beglückten, um Ihnen, geehrter Herr! eine Schilderung zu geben, was jener Tag uns und der Kunstwelt im allgemeinen gebracht. Ich nenne jenen Tag einen merkwürdigen auch in der Geschichte beider Meister; denn einestheils hörte R. Wagner zum erstenmal zwei Orchesterwerke — die symphonischen Dichtungen „Orpheus" und „les Préludes" — von Liszt, und anderntheils dagegen Liszt zum erstenmal (unsers Wissens) Wagner in der Aufführung der „Eroica". Um Ihnen einen klaren Bericht geben zu können, muß ich auf die Entstehung dieses Concertes zurückkommen. Schon im vorigen Winter versprach Richard Wagner seinem in Bezug auf Beethoven's Symphonien und als Orchesterdirigent anhänglichen Schüler und jungen Freunde Heinrich Sczadrowsky die Leitung einer Beethoven'schen Symphonie in St. Gallen. Verschiedene äußere Umstände hießen dies in St. Gallen vielerwartete Ereigniß unterbleiben. Da besuchte Franz Liszt nach seinen Triumphzügen in Ungarn seinen Freund R. Wagner in Zürich, und eines Tages wurde die herrliche Aufführung beschlossen. Zu dem St. Galler Concertorchester wurden noch von Zürich, Winterthur ꝛc. bedeutende Verstärkungen beigezogen, so daß das Orchester einen herrlichen Körper bildete, um die hohen Werke würdig aufführen zu können. Der musikalische Festtag erschien. Samstag den 22. Nov. trafen Liszt und Wagner mit dem Frühzuge in St. Gallen ein. Am Bahnhofe empfangen von den kunstsinnigen Vorständen der Concerte, zu denen sich eine große Menge Publicum gesellte, begann die erste Probe (von dreien) um 1 Uhr Nachmittags. Bereits mit dem St. Galler Orchester vorbereitet, hielt Sczadrowsky von den symphonischen Dichtungen die erste Probe ab

*) Wegen Unwohlsein Ihres Berichterstatters leider so spät eingesandt. Wir hoffen, daß das große Ereigniß der vereinigten Mitwirkung der beiden Meister sich recht bald hier wiederhole, und dann mögen die Götter es lenken, daß nicht Aesculap den Dioskuren auf dem Fuße nachfolge.

Anmerkung der Redaction. Allerdings trugen wir Bedenken, so spät noch und nachdem mindestens das Aeußerliche des Ereignisses schon in vielen Blättern beschrieben worden ist, obigen Bericht aufzunehmen. Wir hatten anfangs die Absicht, den blos beschreibenden Theil zu streichen und nur die rein sachlichen Bemerkungen stehen zu lassen. Bei näherer Betrachtung indeß überzeugten wir uns, daß sich das nicht thun lasse. So geben wir denn den obigen Bericht, dem noch zwei andere folgen sollen, unverkürzt. Sie sind so gut geschrieben, und enthalten so viel des Wichtigen, daß das Wenige, welches als veraltet betrachtet werden kann, nicht in Frage kommt. In der Besprechung der Symphonischen Dichtungen von Liszt ist außerdem kaum erst ein Anfang gemacht, und alle Beiträge in dieser Beziehung müssen uns daher doppelt willkommen sein.

im Beisein des Meisters. Nachdem Liszt selbst und später auch Wagner den Dirigirstab ergriffen, brach das Orchester in einen begeisterten Applaus aus, in welchen die wenigen Zuhörer, denen es vergönnt war, diesen interessanten Proben beiwohnen zu können, lebhaft mit einstimmten. Doch zur Hauptsache, dem Concerttage selbst. Trotz des fürchterlichen Regenwetters (wer einmal einen Regentag hier erlebt hat, weiß, was das heißen will!) war doch ein sehr zahlreiches Publicum erschienen, und harrte in gehobener Stimmung des seltenen Kunstgenusses dieses Abends. Schon beim Eintritt der Meister in den Saal trat eine feierliche Stille ein, jenes geheimnißvolle Flüstern, welches sich nur regt in der Nähe von Großem, Ueberwältigendem. Wie in einem stillen Nachmittagsdome die von heiligem Schauer durchzückte Seele in sich selbst versunken einem wunderreichen Gefühle lauscht, so ganz hingegeben den Eindrücken einer Größe, so war es uns in dem Momente der Stille, die dem Eintritte der Meister in den Saal folgte und der Aufführung nothwendig vorausgehen mußte. Ich sage mußte; denn jeder der Zuhörer fühlte und wußte die Größe des heutigen Abends. Jeder fühlte die Bedeutung desselben, zweien Männern gegenüber zu sein, und sie in ihrer Kunst ganz genießen zu können, denen die Natur so unverkennbar das Siegel einer hohen Genialität aufgedrückt hat, den hervorragendsten Künstlern unserer Zeit und den größten mit von allen Zeiten. Wol Manchem mag erst heute eine Stelle aus seinem Ovid klar und bedeutsam geworden sein, wo es heißt: „Est Deus in nobis: agitante calescimus illo!“ Und so ist es! Ein hoher Geist ist in ihnen, der sie drängt zu hohen Schöpfungen, und wir sind so glücklich, heute von diesen Schöpfungen zu hören — unter den Meistern selbst. Daß ich auch die Auffassung und Aufführung der Eroica, wie sie R. Wagner giebt, als eine hohe meisterhafte Schöpfung bezeichnen muß, werden alle Jene beistimmen, welche diesem Werke unter Wagner's Händen aufmerksam und fühlend gefolgt sind. — Orpheus eröffnete das Concert. Als Franz Liszt zum Dirigentenpulte trat, begrüßte ihn das Orchester mit klingendem Spiele, und vom Publicum aus rauschte ihm ein lebhafter, lange anhaltender Applaus entgegen, der um so mehr Bedeutung erhält, als diese Art in unserm einfachen republicanischen Lande nicht sehr gebräuchlich ist. Wo er gegeben wird, ist er ein ausdrucksvoller und gilt sehr viel. Liszt's persönliche Erscheinung nahm alle Herzen ein. Nun begannen die Orpheusklänge in edler Einfachheit. Woher soll ich Worte nehmen, um all den Zauber zu schildern, den tief erschütternden Eindruck, den dieses herrliche Werk hervorbrachte! Liszt selbst hat in seinem Vorworte*) das Werk am besten bezeichnet durch seine meisterhafte Schilderung jener ihm in Andenken gebliebenen und bei der Composition des Orpheus vorgeschwebten etrurischen Vase in Paris, „auf welcher jener erste Dichter-Musiker dargestellt ist, mit dem mythischen königlichen Reif um die Schläfe, von einem sternbesäten Mantel umwallt, die Lippen zu göttlichen Worten und Gesängen geöffnet, und mit mächtigem Griff der feingeformten schlanken Finger die Saiten der Lyra schlagend. Da scheinen die Steine gerührt zu lauschen und aus versteinten Herzen lösen sich karge, brennende Thränen. Entzückt aufhorchend stehen die Thiere des Waldes, besiegt verstummen die rohen Triebe der Menschen. Es schweigt der Vögel Gesang, der Bach hält ein mit seinem melodischen Rauschen, das laute Lachen der Lust weicht einem zuckenden Schauer vor diesen Klängen, welche der Menschheit die milde Gewalt der Kunst, den Glanz ihrer Glorie, ihre völkererziehende Harmonie offenbaren.“ Kann wol Liszt's Orpheus bezeichnender geschildert werden, als wir es eben aus seinem eigenen Vorworte gethan! Ein höherer Adel der Empfindungen ist über das ganze Werk ausgegossen. Eingedenk der zu erfüllenden Mission liegt über dem Werke der lichte Strom einer höchsten Weihe, jene Urkraft der Genialität, die eben ihres höheren Ursprungs halber begeisterungsvoll in die tiefsten Fäden der Natur einzudringen vermag, die verschlossensten, stummsten Saiten des Herzens erklingen macht, lange schon vernarbte Wunden des Gemüths schmerzlich-bitter zerreißt, jene „kargen, brennenden Thränen aus versteinten Herzen lösend“, bis endlich der Meister wieder mit kunstgeweihten Händen den Stürmen der Empfindungen Ruhe gebietet und lindernd, tröstend uns versöhnt mit uns selber und mit Andern. Leichter wird es mir, ein ganzes Buch zu schreiben über dieses Meisterwerk, als in wenig Worten den tiefinnerlichen, erinnerungsreichen Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Vor mir liegt die Partitur mit den festgebannten Gestalten. Ueberall aber singt und tönt und rauscht es mir entgegen — — es ist verzweiflungsvoll im Ringen, so schön, so erhaben im Genusse. Und wie hat Liszt diesen Orpheus in den Instrumenten ausgeführt! Mitten in die lauschende Natur führt er uns hinein — mit stolzem Haupte, sich bewußt, steht Orpheus vor uns. — Die Hörner beginnen, von den Holzinstrumenten später unterstützt, leise einen lange ausgehaltenen Ton, wie ein Ruf an die Natur, sich dem Meister der Töne zuzuwenden zu einem erhabenen Schauspiel, und diesen Ton umrauschen die Klänge der Harfe. Die Harfe verklingt — es wird stille! Da erneuert sich nochmals der leise süße Ruf, und schon bewegter, inniger ertönt die Harfe! Es wird wieder stille — eine die Gefühle wunderbar ergreifende Pause. Nun ist das Wunder geschehen! Stolz ertönt der Ruf der Hörner, bewegt bemächtigen sich die tieferen Saiteninstrumente des Tones — er hat gesiegt, der wundervolle Orpheusklang, siehe, wie die Natur tief lauschend aufhorcht diesen wundervollen Harmonien und Melodien, siehe, wie sie sich nun selber tönend und singend

*) Dem Concertprogramme beigedruckt.

bewegt, wie die Massen drängen, wie sie rauschen und strömen — o höre den Gesang in den Höhen, wie er stärker und größer sich herniederläßt zu einem gemeinsamen großen Chore, zu einem Schöpfungshymnus, wie noch keiner gesungen — siehe, wie Alles lauscht und sich hinneigt dem Spiele Orpheus', der ruhig und stolz und triumphirend inmitten des erhabenen Schauspiels sein stolzes Schöpfungslied spielt, während immer mächtiger und gewaltiger um ihn die Natur sich gestaltet zu einem noch nie gefühlten Entzücken. Die Hoheit der Gedanken, die Meisterschaft der Ausführung dieser Scenen ist unbeschreiblich. Wie in der höchsten Aufregung die Bässe eine nur aus wenig Tönen bestehende stereotype Figur durchführen, währenddem in stolzer Pracht die Posaunen und Geigen in wundervoller Harmonie das schauernde Gemüth in höchstes Entzücken versetzen, bis der Meister die hervorgerufenen Geister wieder in ihre stummen Orte bannt, und nun der Frieden eines seelischen Lebens über alles ausgebreitet liegt — da war es uns, als erwachten wir aus einem tiefen wunderreichen Traume. Ein stürmischer Applaus erinnerte uns an den Concertsaal. So hatten wir ihn doch geträumt diesen Traum, in der Wirklichkeit — ich sah den Meister, und wir alle hörten tief ergriffen Liszt's symphonische Dichtung Orpheus.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Die HH. Rob. Radecke und Widemann veranstalteten am 9. Februar ein Concert im Gewandhaussaale unter Mitwirkung des Pauliner Sängervereins, der HH. David, Herrmann und Grützmacher, und des Frl. Elisabeth Mathias aus Paris. Da besonders Hr. Radecke von seinem früheren Wirken in Leipzig her in gutem Andenken steht, das Programm überdies ein in weiteren Kreisen hier noch unbekanntes Quartett von Lührs enthielt, war für das sehr zahlreich versammelte Publicum gewiß mancher Genuß vorauszusetzen. Indeß ist nur ein geringer Theil unserer Erwartungen erfüllt worden, denn trotz der technisch sehr bedeutenden Leistungen des Hrn. Radecke als Clavierspieler und der guten Gesangsvorträge der Pauliner kam auch minder Erfreuliches vor. Dem Clavierquartett von Lührs, Op. 26, A dur, welches das Concert eröffnete, war ein guter Ruf vorausgegangen. Nun entwickelte sich aber ein Satz nach dem andern unter ziemlich banger Erwartung, wann das Gute denn eigentlich kommen werde. Es paaren sich darin in der That total inhaltlose Phraseologie mit sehr unglücklichen Versuchen, originell zu erscheinen, welche wiederum eine höchst unselbständige Form zur Folge haben, so daß man einem langweiligen Eindrucke nicht zu entgehen vermag. Hrn. Widemann's Leistungen waren sehr unbefriedigend. Das einzige Lobenswerthe bei dessen Vortrage ist eine deutliche Aussprache — sonst verletzt alles; statt einer frischen Stimme eine Reihe von Gutturaltönen, deren Annehmlichkeit durch jene fatale Tenoristencoquetterie mit improvisirten Fermaten zuweilen auf die Spitze getrieben wird, statt wirklicher Wärme ein gewöhnliches Bühnenstrohfeuer. Zu alledem haben wir fast nie einen Sänger gräßlicher detoniren gehört, wie Hrn. Widemann in der Arie aus dem Elias. Das Tenor-Solo in dem „türkischen Schenkenlied" hätte er füglich in den Händen der Pauliner lassen können, ohne uns um einem Genuß ärmer gemacht zu haben, anstatt durch jene unangemessene Manier, welche wol eine „höhere Auffassung" vorstellen soll, die ausgezeichnet eingeschulten und frischen Pauliner-Sänger in Verlegenheit zu setzen Möge Hr. Widemann auf den ihm dargebrachten Beifallslorberen doch ja recht bald und recht lange ausruhen, und in stiller Zurückgezogenheit von aller Oeffentlichkeit das Horazische beatus ille, qui procul negotiis recht für sich genießen. — Frl. Elisabeth Mathias aus Paris, welche eben in Leipzig verweilte, war der Einladung der Concertgeber gefolgt und hatte sich bei dem Concert durch einen Vortrag betheiligt. Sie sang die Sicilienne von Verdi. Frl. Mathias ist eine Schülerin von Bordogni und Garcia, und wir lernten in ihr eine in ihrem Genre sehr begabte und dafür vorzüglich gebildete Sängerin kennen. Sie sang allerdings mit allem nur möglichen inneren und äußeren Raffinement des Vortrags, doch darf man dies bei der Richtung, welche sie gegenwärtig verfolgt, nicht anders erwarten, und wir wünschten wol, die Sängerin öfter zu hören, da in ihrer diesmaligen Leistung Befangenheit sie offenbar an der vollständigen Entfaltung ihrer Stimmmittel hinderte. — Von recht wohlthuender Wirkung waren die Vorträge des Pauliner Vereins. Im Allgemeinen fehlt diesem vortrefflichen Vereine bei seinem öffentlichen Auftreten nur eine günstigere, weniger durch allerhand Rücksichten beschränkte Auswahl der Chorgesänge, in denen er zugleich seine durchaus tüchtigen Kräfte und gute Schule in ein vortheilhafteres Licht stellen könnte. Ein solcher Verein junger, tüchtiger Männer hat durchaus nicht nothwendig, nach allen möglichen Richtungen hin Complimente zu machen, sondern trägt selbständige Kraft genug in sich, um seinen Weg, unbekümmert um kleine Rücksichten, vorwärts gehen zu können. Es bezieht sich das Gesagte weniger speciell auf das in Rede stehende Concert, für welches man eine bessere Wahl getroffen hatte, als auf das letzthin veranstaltete Concert des Vereins. — Um schließlich zu Hrn. Radecke's Leistungen zu gelangen, so bestanden dieselben nächst der guten Ausführung der Clavierpartie im Lührs'schen Quartett in dem schon der großen Seltenheit wegen dankenswerthen Vortrage der großen C moll Sonate (Op. 111) von Beethoven, welchen er mit außerordentlicher Technik, wenn auch nicht vollkommener Reinheit, vollbrachte. Hr. Radecke schien jedoch seine bedeutenden Mittel zu sehr auszubeuten, und mehr den technischen Formen, wie dem geistigen Gehalte des Werkes gerecht zu werden. Zwei von ihm componirte und höchst brillant vorgetragene Clavierstücke (Fontaine und Romance

Fantaisie) erwiesen sich als gewöhnliche, nur der größtmöglichsten Entfaltung eines bedeutenden technischen Vermögens dienende Virtuosencompositionen. D.

Leipzig. Das 6. Concert der Euterpe am 11. Februar litt im ersten Theil bei bedeutend überwiegender Länge durch die Zusammenstellung der Compositionen an großer innerer Monotonie. Die Concert Ouverture von Jul. Rietz, Op. 7, eröffnete den Abend, und wurde, besonders wenn man die Mittel des Orchesters in Anschlag bringt, sehr gut ausgeführt. Das Werk selbst macht, trotz wenig bedeutender Gedanken, doch einen guten Eindruck durch seine feine und geistreiche Ausarbeitung. Frl. Aug. Koch sang Recitativ und Arie von Jul. Rietz (Op. 19) und Scene und Arie (Op. 22) von Riccius, mit recht innigem Eingehen in die Sache, und einfachem, seelenvollem Vortrag, wenn auch, wie es schien, mit etwas weniger belebter Stimme wie sonst. Die viel in Anspruch genommene Sängerin hatte beide Stücke nur wenige Tage vor dem Concerte zum Einstudiren erhalten, um so mehr ist ihre befriedigende Ausführung anerkennenswerth. Eine bessere Auswahl hätte man aber auf alle Fälle treffen können. Die Cavatine von Rietz ist wenigstens durch gute Ausarbeitung interessant, die Composition von Riccius aber in keiner Hinsicht von irgend welcher Bedeutung, und nicht einmal günstig für die Stimme geschrieben. Ganz gewöhnliche Phrasen, wie sie nach mannichfachem Hören ein jeder Componist zusammenstellen kann, sind ohne Gefühl und Kritik aneinandergereiht, und kein Funken innerer Wärme ist darin zu finden. — Hr. Japha spielte zwischen beiden Arien Violinconcert D moll (Nr. 9) von Spohr und am Schluß des ersten Theils Fantaisie Caprice von Vieuxtemps. Der tüchtige Künstler erntete recht lebhaften und wohlverdienten Beifall. Den zweiten Theil bildete die C dur Symphonie von Mozart, mit deren Ausführung man zufrieden sein konnte. D.

Leipzig. Das 17. Abonnementconcert am 12. Febr. wurde mit der Ouverture zu „Genoveva“ eröffnet. Frau Nissen-Soloman sang eine Arie aus „Idomeneo“ und aus der „Schöpfung“: „Nun beut die Flur.“ Sie war vorzüglich bei Stimme und sang insbesondere das Prachtwerk aus „Idomeneo“ vortrefflich. Hr. Wilhelm Speidel aus München spielte Beethoven's Es dur Concert. Die Leistung war eine achtungswerthe und tüchtige, ohne jedoch eine erhöhte Bedeutung beanspruchen zu können. Hrn. Speidel's Anschlag ist etwas spröde, es fehlen die feineren Schattirungen, und dadurch geht aller Schmelz und Duft verloren. Hier und da vermißten wir die höchste Deutlichkeit, insbesondere erschien uns die linke Hand etwas schwächer. Zum Schluß des ersten Theils kam Cherubini's Ouverture zu „Anakreon“, und im zweiten Theil die „Weihe der Töne“ zur Aufführung.

Stettin. Der Capell-M. Hugo Seidel, dessen Thätigkeit zwar in hohem Grade vom Theater beansprucht wird, hat es doch im Interesse der Kunst noch ermöglicht, Soiréen für Kammermusik einzurichten; den Dank dafür hat ihm das diesen Genre von Musik liebende Publicum durch seine Theilnahme, welche es diesem Unternehmen widmet, nicht vorenthalten, und so dürfte wol die Fortsetzung dieser Soiréen als gesichert erscheinen, was der aufrichtige Wunsch Vieler ist. — Die Wahl der zur Aufführung kommenden Werke ist eine zu lobende, da nicht nur der alten, sondern auch der Neuzeit Rechnung getragen wird, und die Ausführung darf wol eine vorzügliche genannt werden, da Hr. Seidel ein Pianist ersten Ranges ist und ihm ein vortreffliches Streichquartett, bestehend aus den HH. C.-M. Ritter, Range, Kellner und Bartels, zur Seite steht. — Die am 31. Januar stattgehabte Soirée wurde noch besonders interessant durch die gefällige Mitwirkung der Frl. Marie Seebach, welche zur Zeit hier Gastrollen gab, und wie überall, so auch hier, mit Recht als eine seltene große Künstlerin gefeiert wurde. Sie sprach zwei Balladen: „Schön Hedwig“ und „Der Haideknabe“ von Hebbel mit begleitender Musik von Robert Schumann. Es war für uns von großem Interesse, dem so hoch verehrten Meister auf einem gänzlich neuen Gebiete zu begegnen, und wir gestehen, daß alle unsere Erwartungen durch unbeschreibliche Erhabenheit des Eindruckes bei weitem übertroffen wurden. Wie jede neue fremdartige Erscheinung, so riefen natürlich auch diese „Balladen für Declamation mit begleitender Musik“ die verschiedensten Meinungen hervor. — Hier für die Berechtigung dieser neuen Gattung aufzutreten, würde uns zu weit führen und die Grenzen eines Berichtes überschreiten, wenn nicht etwa die Berechtigung durch die Autorität des Namens „Robert Schumann“ außer allen Zweifel gesetzt wäre. Jedenfalls dürfte es jedoch unpassend erscheinen, diese neue Art der musikalischen Behandlung eines Gedichtes, zu der ein Musiker, der so feine Fühlfäden für Poesie, namentlich Hebbel'sche, hatte, nothwendig gedrungen wurde — denn das müssen wir annehmen, da Schumann hinlänglich bewiesen, daß er Balladen für Gesang zu componiren verstand —, mit ein paar unmotivirten Worten abzuthun, etwa gleich dem Irrthum eines Schülers, wie dies der Berichterstatter eines andern Ortes, wo Frl. Seebach dieselben Balladen gesprochen, für gut fand, indem er die begleitende Musik für störend, mindestens überflüssig erklärt. — Einen discreten Begleiter am Clavier, wie es hier der Fall war (Hr. Seidel), und daß die Sprechende nicht zu nahe am Instrument steht, vorausgesetzt — wird das Verstehen des Gesprochenen nicht im geringsten durch die Musik gestört, das Verständniß desselben aber wol gerade in Bezug auf die feineren Nuancen erleichtert, und somit der Genuß erhöht. Was uns betrifft, so scheint es uns wenigstens so — so hingerissen wir auch vorzugsweise durch die wahrhaft vollendete Declamation waren, wie sie uns durch Frl. Seebach geboten wurde. Wir gestehen gern, Aehnliches auf diesem Gebiete noch nicht gehört zu haben. Wir enthalten uns, auf die einzelnen Schönheiten näher einzugehen, da diese Zeilen, wie schon bemerkt, nur den Zweck eines Berichtes haben, und den, der Künstlerin den ihr gebührenden Dank öffentlich auszusprechen, und darauf aufmerksam zu machen, daß man sich doch diesen erhebenden Genuß ja nicht entgehen lasse, wenn sich die Gelegenheit bietet.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frl. Th. Ponta versucht noch immer die üblichen Lorberen zu ersingen. Sie gastirt in Prag als Lucrezia. Jedenfalls ist ihr Muth größer, als ihre Stimme.

Frl. Johanna Wagner beabsichtigt ein Gastspiel in Breslau, als Orpheus, Iphigenie, Euryanthe, Sextus rc. Bei den vielen vergeblichen Einladungen, die der gefeierten Künstlerin zugehen, wird Breslau diese Auszeichnung dankbar würdigen.

Hr. v. d. Osten gab in Berlin ein Concert. Besonders als Liedersänger erwarb er sich Beifall. Hr. Laub und Frau v. Holdorp unterstützten ihn.

Frau Bochkolz-Falconi sang mit großem Beifall in Amsterdam im 8. Concert der Gesellschaft Felix Meritis.

Die HH. v. Bülow, Laub und Wohlers in Berlin haben einen neuen Cyclus von Triosoiréen angekündigt.

Alfred Jaell hat in Italien sehr besuchte Concerte gegeben und großen Beifall gefunden. Er spielte in Florenz dreimal und erhielt von der philharmonischen Gesellschaft das Diplom als Ehrenmitglied, in Mailand gab er zwei Concerte, in Venedig drei, in Triest zwei, nachdem er daselbst schon im October drei gegeben hatte. Ueberall suchte er dort soweit als möglich durch seine guten Programme die gediegene deutsche Claviermusik zu verbreiten. Jetzt concertirt er in Venedig.

Musikfeste, Aufführungen. Das 35. niederrheinische Musikfest soll kommende Pfingsten in Aachen abgehalten werden. Zur Leitung desselben ist Liszt von dem Directorium berufen worden. Als Hauptwerke sind zur Aufführung bestimmt der „Messias" und die große Messe von Beethoven.

In Hamburg soll Hr. Director Sachse ebenfalls ein Musikfest für den Monat Juli vorbereiten.

Ein drittes Musikfest im großen Maßstabe wird in Chemnitz für den 17. bis 19. August vorbereitet. Die einheimischen ziemlich bedeutenden Kräfte werden durch viele auswärtige der umliegenden Städte verstärkt werden. Zur kirchlichen Aufführung ist Mendelssohn's „Elias" bestimmt. Ein besonderer Tag wird dem Männergesang gewidmet sein, an welchem u. a. der Pauliner-Sängerverein aus Leipzig mit Solovorträgen sich betheiligen wird.

In Hamburg wurde unter Grädener's Leitung Mendelssohn's „Paulus" recht würdig aufgeführt.

Der wiener Männergesangverein führte Julius Otto's komische Oper „die Mordgrundbruck" auf.

Auch in Cincinnati sind jetzt Abonnementconcerte errichtet worden, wie ein uns eingesandter Prospect zeigt. Das erste derselben fand am 24. Januar statt, und es kamen darin die Ouverturen zu „Don Juan" und zur „weißen Dame", und die erste Symphonie von Beethoven zur Aufführung, außerdem Arie aus „Freischütz", Rossini's „Una voce poco fa" und zwei Instrumentalsolovorträge für Violine und Clarinette. Jeden Monat soll ein Concert stattfinden, und es sind zunächst die Pastoralsymphonie und Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum zur Aufführung bestimmt. An der Spitze der Gesellschaft stehen die HH. Garlichs, Bising und L. Ritter; der letztere ist Musikdirector. Man hat ein Orchester zusammengebracht, wie es bis dahin in Cincinnati noch nicht bestanden hat.

Albert Eilers, der seit Herbst vorigen Jahres in Bremen engagirt ist, wird dort sehr beschäftigt. Er hat bereits über zwanzig neue Partien studirt, und ist als Sarastro, Landgraf, Pietro, Caspar u. s. w. aufgetreten.

Jullien veranstaltete im vergangenen Monat in Manchester, wie schon der von uns zuletzt mitgetheilte Bericht ankündigte, einen „Beethoven-Abend". Zur Aufführung kamen u. a. Ouverture zu „Leonore", zwei Sätze aus der Pastoralsymphonie und die A dur Symphonie.

Die „Sacred Hormonie Society" in London führte im Jan. Mendelssohn's „Athlia" und Rossini's Stabat mater auf. Die Soli darin sangen Miß Dolby, Miß Sherrington, Mad. Clara Novello. Im Stabat mater sangen Mr. Sims Reeves und Signor Beletti. Am 30. Jan. kamen „Elias" und am 6. Febr. wieder die erstgenannten Werke zur Aufführung. Mad. Clara Novello sang darin zum letztenmale vor ihrer Abreise nach dem Continent. Sie wird zunächst in Berlin zu Concerten eintreffen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Hamburg kam von Ignaz Lachner die „Loreley" zur Aufführung. Die schöne Rhein-Nixe lockt doch heute noch manchen Biedermann ins Verderben!

Rossini's glänzende Oper, die „Belagerung von Korinth", kam in Berlin wieder zur Aufführung und wirkte bedeutend.

Auszeichnungen, Beförderungen. J. J. Bott ist zum Hofcapellmeister in Meiningen ernannt worden.

Vermischtes.

Der Referent des „Echo" über die Feier zu Schumann's Andenken in der 3. Soirée der HH. Grunwald und Radecke in Berlin hält den succès d'estime, über den man im Allgemeinen nicht hinausging, für ein Zeichen des gesunden Sinnes. Auch die Lieder, welche Mad. Wüst sang, sind dem Herrn Kritikus noch nicht gut genug gewesen, er will sie mit seiner kritischen Brille ohne Clavierbegleitung angesehen wissen, dann werde man ihre Unzulänglichkeit erkennen. Zum bessern Verständniß dieser Naivität bemerken wir, daß unter den in Rede stehenden Liedern z. B. die wundervolle „Frühlingsnacht" von Eichendorff sich befand.

Briefkasten.

A. F. Das 1. diesjährige Heft der „Anregungen" wurde schon längst ausgegeben, ist aber bis jetzt von Ihrem Ort aus nicht verlangt worden.

Cis in S. Eine Sendung an Sie ist eben abgegangen und Weiteres soll bald nachfolgen. Ihre Musikalien sind eingegangen.

F. A. B. Sie versprachen eine Sendung, die aber bis jetzt nicht eingegangen ist. Ueber die Aufnahmsfähigkeit können wir natürlich vorher nichts sagen.

Es. Wir stimmen mit dem Inhalt Ihrer vorletzten Sendung nicht ganz überein und überlegen uns daher die Sache noch, um so mehr als die Hefte selbst noch nicht angekommen sind.

th. T. in L. Ihr Auftrag an die Verlagshandlung wurde besorgt. In Ihren Sendungen fahren Sie gefälligst fort.

Dr. L. in Wien. Ihre Sendung ist angekommen, die unsrige geht jetzt ab.

J. R. in Dr. Den Katalog S.'s haben wir trotz alles Nachsuchens nicht finden können. Aus der Bibliothek, deren Katalog übrigens noch nicht fertig ist, werden Werke ausgelesen, doch müssen Sie deßhalb direct darum nachsuchen.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

im Verlage von

Johann André in Offenbach a. M.

Abt, F., Op. 145. Fünf Gesänge für Männerchor. Part. u. Stimmen. 1 fl. 48 kr.

———, Op. 146. Fünf Lieder f. 4stimmigen Männerchor. Part. u. Stimmen. Nr. 1. Der Morgen im Walde. Nr. 2. Was rauschen die Wogen. Nr. 3. Morgenwanderung. Nr. 4. Abendfrieden. Nr. 5. Waldes Echo. à 36 kr.

Banger, G., Les Cloches du Soir. Idylle p. Pfe. 27 kr.

Bockmühl, R. E., Études classiques p. Vclle. Recueil des difficultés pour cet instrument tirées des Sonates, des Trios et des Quatuors etc. de *Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Schumann* etc. 1 fl. 48 kr.

Clementi, M., Sonaten f. Pfte. Neue correcte Ausgabe. Band 1. 5 fl.

Cramer, H., Chants nationaux en Forme de Morceaux p. Pfte. Nr. 16. Rheinweinlied: Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher. Nr. 17. Dänisches Volkslied. ,Nr. 18. Partant pour la Syrie. Hymne impérial française. Nr. 19. Prinz Eugen, Oesterreichisches Volkslied. Nr. 20. Chœur de Girondins. Nr. 21. Volkshymne auf Pius IX. à 18 kr.

Delioux, C., Op. 37. Chant du Nord. Mazurka p. Pfte. 15 kr.

Emmerich, R., Op. 4. Fünf Lieder f. Mezzo-Sopran od. Bariton m. Pfte. 54 kr.

Feye, C., Op. 21. Zwölf leichte Vorspiele f. Orgel. 36 kr.

Gollmick, C., Op. 101. Sechs Gesänge der Unschuld u. Freude für die reifere Jugend in mittlerer Stimmlage m. Pfte. 45 kr.

Goldermann, G., Op. 26. Vier Gesänge f. Mezzo-Sopran od. Bariton m. Pfte. 54 kr.

Gretscher, F., Op. 10. Variationen über eine beliebte Schweizer-Melodie f. Pfte. 2. Aufl. 45 kr.

Horst, F., Op. 2. Sechs Lieder f. 1 St. m. Pfte. 1 fl. 12 kr.

Mozart, W. A., Litania di venerabile Altaris f. Sopr., Alt, Tenor und Bass m. Orchester u. Orgel, arr. von *J. André* f. Pfte. zu 4 Händen 3 fl.
f. Pfte. solo 2 fl.

———, Sinfonies arr. p. Pfte. à 4 mains par *J. André*. Nr. 9. C dur. 2 fl. Nr. 12. D dur. 3 fl.

Oppenheimer, H., Op. 4. Festmarsch f. Pfte. 18 kr.

Staab, J., Op. 43. Bals d'Enfants. 3 Valses modernes et très-faciles p. Pfte. 1 fl.

Vieuxtemps, H., Op. 32. Trois Morceaux de Salon p. Violon avec Pfte. Nr. 3. La Chasse. Arr. p. Violon seul. 45 kr.

Voss, C., Op. 221. La Traviata de *Verdi*. Grande Fantaisie brillante p. Pfte. 1 fl. 30 kr.

Weber, J., Op. 3. Silhouettes dansantes. Polka comique p. Pfte. 27 kr.

———, Op. 10. La belle Jardinière. Polka-Mazurka p. Pfte. 36 kr.

Weber, J. C., Op. 6. Sechs Nachspiele f. Orgel. 27 kr.

Wichtl, G., Op. 19. Sechs leichte u. fortschreitende Duetten f. Violine u. Vcllo. 2 fl. 24 kr.

Zabel, C., Belustigungs-Galopp f. Orchester. 1 fl. 30 kr.

Zimmer, F., Op. 1. Notturno f. Pfte. 27 kr.

Neue Musikalien

Im Verlage von **Fr. Kistner** in *Leipzig* erschienen soeben:

Hermann, Fr., Op. 9. Burlesque pour 3 Violons. 17½ Ngr.

Lee, S., Op. 79. Cantilène pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. Souvenir des Vêpres Siciliennes. Opéra de *Verdi*. 15 Ngr.

———, Op. 82. Guide du jeune Violoncelliste. Vingt Exercices journaliers pour Vclle. 17½ Ngr.

Mayer, C., Op. 232. Nocturne sentimentale pour Piano. 10 Ngr.

Schäffer, Aug., Op. 66, Nr. 1. Der Klingelbeutel oder Was Madame Schmit sagt! Komische Scene von *E. Scherz* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.

———, Op. 66, Nr. 2. 3. Zwei Lieder. — Der Zeisig — Die Zauberin — für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. à 7½ Ngr.

Streudner, J., Op. 6. Impromptu pour Pfte. 15 Ngr.

———, Op. 7. Menuetto capriccioso für Pianoforte. 15 Ngr.

Musiker-Gesuch.

Für das *Hamburgische zweite Infanteriebataillon* werden **vier Stabshoboisten** (1 Tenorhorn, 2 Flügelhörner, 1 Basstuba) gesucht. Feste Einnahme circa **300 Thlr., exclusive** Nebenverdienst. Bewerber wollen ihr Gesuch, begleitet von Zeugnissen über ihre musikalischen Leistungen, an *das Commando des Hamburgischen zweiten Infanteriebataillons* richten.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von Conrad Glaser in Schleusingen.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. **Nr. 9.** Den 27. Februar 1857.

Vischer's Aesthetik,

eine Fundgrube für denkende Musiker.

Briefe an einen Musiker
von
Ernst v. Elterlein.

V.

Das Naturschöne ist nach Vischer die objective Existenz des Schönen; es ist die erste Form der Existenz des Begriffs und zwar als das Unmittelbare, objectiv Vorgefundene. Die Naturschönheit umfaßt im ästhetischen Gebiete auch das persönliche menschliche Leben, da hier der Naturschönheit nicht wie in der Naturwissenschaft der Gegensatz von Natur und Geist überhaupt vorliegt, sondern der Gegensatz zwischen vorgefundener oder zufälliger — die Zwecke der Natur sind nicht direct auf Schönheit gerichtet — und zwischen einer solchen Schönheit, welche durch einen Willen, das Thun eines Subjects (die Phantasie) entsteht (§§ 232—239). — Es wird nun zunächst die Schönheit der unorganischen Natur entwickelt. Die unorganische Natur ist zwar der ursprüngliche Schooß alles individuellen Lebens, tritt aber gegen die Wirklichkeit desselben als allgemeine Bedingung, umgebendes Element und Unterlage zurück; sie scheint daher niemals für sich allein, sondern nur zusammengefaßt mit lebendigen Individuen ein schönes Ganzes darstellen zu können; demnach genügt dem ahnenden Rückblicke des persönlichen Wesens jene Bedeutung derselben als eines ursprünglichen Schooßes, um auch im Wechselspiel blos elementarischer Kräfte ein Vorbild höherer Lebensformen, eigener Zustände und Bewegungen anzuschauen (§ 240). Das Licht kommt zuerst nicht als schöner Gegenstand, sondern als Bedingung der Möglichkeit des sichtbaren Schönen in Betracht, indem es durch Beleuchtung und Schatten die Gestalt der Körper in ihrem allgemeinen Umriß zeigt. Das Licht erscheint aber auch selbst als schöner Gegenstand, doch nicht für sich allein, sondern indem es in Verbindung mit anderen zum Mittelpunct der Schönheit wird. So die Sonne. Das Licht wirkt aber auch belebend, ein Hervorrufen des Seins aus dem Nichts, ein positiv Erhabenes, wie das Dunkele ein negativ Erhabenes, d. h. als solches empfunden wird. Weiter sind die Körper nicht nur Gegenstände zum Licht, sie strahlen es auch mehr oder weniger zurück, glänzen, sind Spiegel. Bedeutsam wirkt die Durchsichtigkeit gewisser Körper in Verbindung mit Glanz und Spiegelung an das selbstbewußte Leben. Ein besonders schönes Schauspiel gewähren das Feuer und der elektrische Strahl, sie erzeugen affectvolle Stimmung. Magisch wirkt endlich das sogenannte Helldunkel, es ist wesentlich ahnungsvoll (§§ 240—245). — Das einfache Licht wird durch das specifische Dunkel der Körper zur Farbe gebrochen. Die Farbe zeigt die innerste Werkstätte des Lebens auf der Oberfläche, sie spricht die Seele aus. Jede Farbe bringt aber wieder ihre eigenthümliche Stimmung mit sich (§§ 246—253). V. entwickelt in diesen Paragraphen in eingehender geistvoller Weise die ästhetische Bedeutung der verschiedenen Farben für sich und in ihrer Zusammensetzung. Doch erlasse mir ein näheres Referat, da ich bei meinen Briefen zunächst den Musiker, nicht den Maler im Auge habe. — Die eingreifendste und umfassendste Wirkung der Farbe, insbesondere der über ein Ganzes verbreitete Ton, entsteht durch die Brechungen des Lichtes in der Luft. Sie erregt das allgemeine Lebensgefühl, entzückt das Auge durch das schöne Blau,

ist durch ihre schwächeren und stärkeren Anregungen vom sanften Wind bis zum gewaltigen Sturm Hauptursache der Erscheinung allgemeiner Lebendigkeit im Reiche der Natur; ein Leben, das dem ahnenden Gefühl ein ernstes Gespräch der Natur mit sich selbst erscheint, als ob z. B. die Bäume sich ein uralt Geheimniß zuflüsterten. Die furchtbarste Lufterscheinung ist das Gewitter (§§ 254 bis 256). — Im Wasser tritt besonders die Schönheit der Linie hervor, die Wellenlinien erinnern auf das anziehendste an das höhere Reich der Formen. V. schildert nun den Charakter des Wassers als Quelle, Bach, Fluß, Strom mit den eigenthümlichen sie begleitenden Empfindungen. Am vollsten vereinigt alle Wirkungen dieses Elementes das Meer, ein Bild der Erhabenheit (§§ 257—259). — In der Erde endlich, dem ersten Festen der unorganischen Natur, geht alles ins Große, Erhabene. Es werden die verschiedenen ästhetischen Gegensätze im Charakter der Berge und Thäler gezeigt und der Uebergang zu den Mineralien genommen. Im einzelnen Mineral tritt das erste Individuum auf, indem es sich durch ein ihm innewohnendes Gesetz zur krystallischen Form bildet. Das Mineral erzittert durch äußeren Stoß, offenbart dem Gehör durch die Luftwellen die Masse seines Umfanges, die Art seines Gefüges und befreit sich so von dem Außereinander des räumlichen Daseins zu der unkörperlichen, in Zeitform sich bewegenden, ins Innere dringenden Kundgebung des Klanges. Dieses Innere als das Innere des hörenden Menschen legt dem Klange gemäß jenen in ihm sich offenbarenden Eigenschaften unwillürlich eine geistige Stimmung unter. In ihm, wie in dem Schalle der bewegten Luft, dem Rauschen des Wassers, gewinnt die unorganische Schönheit neuen Ausdruck der Lebendigkeit. V. nennt jedoch die ganze akustische Seite unselbständig, da sie sich zur sichtbaren Schönheit nur als begleitend verhalte, und bemerkt, es bleibe der Lehre von der Musik aufgespart, auseinanderzusetzen, wie der Klang erst durch selbstthätige Hervorbringung und Einordnung in ein Ganzes von Klängen und seiner Verhältnisse zum Tone werde (§§ 260—269). — Das System entwickelt nun die Schönheit der organischen Natur, zunächst die Schönheit des Pflanzenreiches, dann die des Thierreiches. Der Zweck, den diese für den specifischen Musiker bestimmten Briefe verfolgen, kann aber, da beide Gebiete eigentlich gar nicht Grund musikalischer Schönheit werden, von einem bezüglichen Referate absehen lassen, umsomehr als solches, wenn es erschöpfend sein wollte, um nicht den inneren Zusammenhang zu stören, unverhältnißmäßigen Umfang erhalten würde. Dagegen erscheint einiges Verweilen bei der Darstellung der menschlichen Schönheit weit gerechtfertigter. Die Gestalt des Menschen zeigt wesentlich geistige Schönheit, an dieser Gestalt spricht Alles, der unendliche innere Ausdruck giebt sich in der seelenvollen Stimme und im articulirten Worte kund. Das Gefühl ist hier der Schooß, von dem alle Triebe, Neigungen, Leidenschaften ausgehen, der innere Widerklang, der alle begleitet, der Grund, in den sie alle zurücksinken. Die menschliche Schönheit theilt sich als Gattung in die männliche und weibliche, jene drückt Erhabenheit und Würde, diese Anmuth aus. Diese Gegensätze ergänzen sich durch Bildung und durch den Tausch der Liebe, dieser Quelle aller, auch der musikalischen Schönheit. Zucht und Vollendung der Liebe ist die Ehe, welche sich zur Familie erweitert. — Das menschliche Individuum arbeitet sich aus seiner Naturbestimmtheit, aus seinem Naturell — dem Temperament — zur freien Einheit des Charakters heraus, ein bestimmtes sittliches Pathos ergreifend, zum Mittelpunct machend. Das Denken, das den Willen in der Bildung des Charakters begleitet, hallt in Gefühlstiefe wider, wird Gesinnung, welche mächtig die Welt der Triebe und Leidenschaften bewegt und sie zugleich zur Einheit des geistigen Gesetzes zusammenhält. Mit dieser geistigen Wärme die Welt in sich und sich in der Welt vernehmend, heißt der Charakter Gemüth (wohl unterschieden von der sogenannten Gemüthlichkeit!), und dies giebt ihm zu der Schärfe die Innigkeit. „Die Kunst schafft ihre eigenen Formen, worin sie den Widerhall der Charakterwelt als innere Bewegung ausspricht ohne den Uebergang in die Thätigkeit auf Objecte: das ganze lyrische und musikalische Gebiet sucht hier seine Stoffe" (§§ 317—340).

In treffenden Zügen entfaltet nun Vischer das unendlich reiche Gebiet der geschichtlichen Schönheit, indem er das Alterthum, das Mittelalter und die moderne Welt betrachtet, im Alterthum uns von den weichen träumenden Indiern zu den thatkräftigen Persern, dann zu den schönen Griechen und von ihnen zu den harten und gewaltsamen Römern geleitet, im Mittelalter unsere Blicke auf die alten Germanen mit ihrem Heroenthum, auf die phantasievollen Kreuzzüge u. s. w., in der modernen Welt auf die Reformation und die großen Kämpfe des 16. Jahrhunderts, endlich auf das furchtbar erhabene Schauspiel der französischen Revolution richtet; endlich aber nachweist, wie in der Gegenwart mit ihren abstracten, individualitätslosen Culturformen wenig Boden für wahre Schönheit sei. Jemehr ich mich hier auch auf diese allgemeinen Andeutungen beschränke, um so länger wird mein Referat bei der Darstellung der Phantasie verweilen, zu welcher, als der subjectiven Existenz des Schönen, Vischer jetzt übergeht.

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Joh. Wolf v. Ehrenstein, Op. 3. Albumblätter. Nr. 8, 9 u. 10. — Dresden, Brauer. Pr. à 5 u. 7½ Ngr.

Es enthält das Werk im Ganzen 10 Nummern, von denen blos die drei letzten vorliegen, drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. — Es gehören diese Lieder unter die wenigen, von denen man sagen muß, daß sie Poesie enthalten, daß sie Stimmungen aussprechen, mit denen jede tiefer empfindende Seele sympathisiren wird. So klein auch der Rahmen ist, in den sie gefaßt sind, so ruht in ihnen doch ein nicht unbedeutender Fond musikalischen Lebens, das von Wahrheit und Wärme der Empfindung getragen wird. Viel Eigenthümlichkeit in der Erfindung läßt sich ihnen zwar nicht zusprechen, auch sind sie nicht ganz frei von declamatorisch-reflexionellen Einflüssen, doch wiegt das Edle in ihrer Haltung, sowie ihre gesammte geistige Atmosphäre diese Ausstellungen auf. So ist z. B. Nr. 9 „Wonne der Wehmuth" (von Goethe) von den eben angedeuteten Fehlern nicht frei. Es ruht in den wenigen Worten des Dichters soviel Empfindung, daß eine andere Auffassung, die auf Erregung des Gefühls unmittelbarer wirkte, wol eher am Platze wäre. Dagegen macht sich in Nr. 8 „Dein Bild" die Empfindung geltender, wiewol in Nr. 10 die melodische Gestaltung und Abrundung mehr befriedigt. Der harmonische Grund, auf dem diese Lieder ruhen, ist durchweg gewählt, und verschmäht, was irgend an triviale Wendungen erinnern könnte; doch lassen sich Einzelheiten nachweisen, die man eher gesucht als unmittelbar gefunden nennen könnte. So erscheint in Nr. 8 die Fermate auf dem Worte „heilig" dem Geiste des dichterischen Ausdruckes nicht ganz angemessen. Doch abgesehen von diesen Ausstellungen dürfen diese Lieder vermöge ihres tiefer gehenden musikalischen Ausdruckes die Beachtung der Kunstfreunde beanspruchen.

August Walther, Op. 12. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Kistner. Pr. 22½ Ngr.

Eine starke Strömung des Gefühls kennzeichnet diese Gesänge; sie werden bei Allen, die sie singen oder hören, vermöge dieses frischen Zuges ohne Zweifel zünden und jene Stimmung hervorrufen, die man Begeisterung nennt. Originell und neu in der Erfindung kann man sie nicht nennen, allein sie tragen theils eine interessante formelle Behandlung an sich, die sie weit über das Salongelichter erhebt, theils ruhen sie auf einem poetischen Grunde und erfassen mit charakteristischen Zügen den Inhalt der Dichtungen. Die Melodien, deren Bildung man von keiner Seite etwas anhaben kann, sind edel und schwungvoll, und vermögen die Phantasie lebhaft anzuregen und ihr schöne Bilder vorzuführen. Dazu kommt noch ihr fließender Gesang, an sich schon ein nicht unerhebliches Moment, das aber noch durch eine sinnvolle Begleitung in sehr bemerkbarer Weise gehoben wird. Der Componist hat sie Gesänge benannt, im Grunde aber sind es Lieder, die nur eine etwas breitere Anlage erhalten haben, und dürften vorzugsweise für eine Tenorstimme, auch rücksichtlich des dichterischen Inhaltes, sich eignen. Eine schöne Auffassung hat das „Herbstlied" von Tieck erhalten; ein weicher, von Sehnsucht gesättigter Ton spricht aus ihm und weiß durch sein anmuthiges Wesen zu gewinnen. Das Eichendorff'sche „Es schienen so golden die Sterne" könnte zwar auch noch eine andere Auffassung zulassen, doch ist es durchaus nicht dem Geiste der Dichtung widersprechend wiedergegeben, obwol der eigenthümliche romantische Duft, der dies Gedicht beseelt und der fast allen Eichendorff'schen eigenthümlich, in nicht so feinen Zügen zur Geltung gebracht scheint; dagegen hat das Geibel'sche „Neue Liebe" eine sehr wirksame Wiedergabe erhalten; der prächtige Schluß: „Liebe, du kommst unaufhaltsam noch einmal, herrliche, über mich", ist nicht nur wegen seiner Wirkung nach außen hin, sondern auch rücksichtlich seiner Wahrheit und Stärke der Empfindung besonders hervorzuheben. Für den Vortrag in Concerten dürften sich diese Gesänge vorzüglich eignen.

Robert Franz, Op. 25. Sechs Lieder von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Whistling. Pr. 20 Ngr.

— —, Op. 26. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Ebendas. 25 Ngr.

Eine reiche Fülle von herrlicher Musik bieten auch diese beiden Werke. Das Eigenthümliche der Franz'schen Lyrik empfindet man am eindringlichsten, wenn man den Eindruck, den andere, versteht sich gute, Lyriker hervorgebracht, noch frisch im Gedächtniß trägt. Eine andere Welt von Empfindungen und Anschauungen spricht zu uns und zwar mit so vernehmlichen Accenten, daß, je andauernder man sich in sie versenkt, desto nachhaltiger die Eindrücke sind, die wir von ihr empfangen. Nicht blos die Reinheit und Keuschheit ists, die aus allen Hervorbringungen des Tondichters uns so unwiderstehlich anzieht, die ganze geistige Atmosphäre seiner Lyrik übt auf das Gemüth eine Gewalt, wie sie sich nur noch bei wenigen Auserwählten äußern dürfte. Bei keinem unserer Liedmeister findet sich ferner eine so innige Verschmelzung von Wort und Ton, die den weniger Eingeweihten anfangs wol befremden möchte, aber bei aufmerksamerem Studium nicht blos von ihrer Berechtigung, sondern auch von ihrer ästhetischen Wirkung überzeugen wird. Die Melodien, selbst bei solchen Liedern, wo sie nicht so offen und selbständig hervortreten,

als man bei sogenannten absolut-melodischen Liedern zu hören gewohnt ist, wissen selbst denjenigen zu fesseln, der, vorausgesetzt, daß ihn die heuchlerische und triviale Sentimentalität der Gumbertiana und Consorten nicht verpestet, für Naivetät einen offenen und unverdorbenen Sinn sich erhalten hat. Referent weiß aus vielfältiger Erfahrung, welchen Eindruck Franz'sche Lieder bei denen gemacht, die auf keiner hohen Stufe der ästhetischen Bildung stehen, die im Gegentheil blos an untergeordnete Erzeugnisse deutscher Liederkunst gewöhnt waren. Er weiß, wie mit einemmal eine andere Anschauung in ihnen Platz gewann und wie diese neue Gefühlswelt eine Wirkung hervorbrachte, von der die Betheiligten selbst überrascht waren.

Wie vorsichtig Robert Franz in der Wahl der Gedichte, wie er alles das, was seiner Individualität widerstrebt, fern von sich hält, ist aus seinen früheren Liedern hinlänglich bekannt. Am schlagendsten kann dies an den Heine'schen Gedichten bewiesen werden. Die ironischen, raffinirten und pointirten umgeht er, er greift nur mit wenigen Ausnahmen meist diejenigen heraus, in denen die Zerrissenheit der Heine'schen Weltanschauung in milderen Farben sich abspiegelt, oder er weiß sie durch das musikalische Gewand so zu verhüllen, daß ihre Schärfe weniger verletzend wirkt. Die rein lyrischen gelingen ihm am besten, weil die Natur des Tondichters sich hier am heimischsten fühlt; die kleineren dagegen, in denen bloße lyrische Spielereien ausgesprochen sind, hat Rob. Schumann („Dichterliebe") sehr treffend wiedergegeben. Unter den sechs Liedern des Op. 25 („Die Lotosblume", „O lüge nicht", „Ich hab' im Traum geweinet", „Kommt feins Liebchen heut", „Im wunderschönen Monat Mai", „Auf dem Meere") sind drei, die auch R. Schumann („Dichterliebe") componirt hat. Für denjenigen, der tieferen Antheil an der Verschiedenheit lyrischer Auffassung nimmt, dürfte es nicht uninteressant sein, einen Vergleich anzustellen. Am schlagendsten tritt wol in dem Liede „Ich hab' im Traum geweinet" der Unterschied der Franz'schen Auffassung von der Schumann'schen hervor. Die im Op. 26 enthaltenen sechs Gesänge lassen dieselbe Kraft rücksichtlich der musikalischen Erfindung bemerken (drei von Osterwald, „Wenn ich's nur wüßte", „Lieber Schatz sei wieder gut", „Vergiß mein nicht", „Des Müden Abendlied" von Geibel, „Vom Auge zum Herzen" von Rückert, „An den Wind" von Lenau). Die Osterwald'schen gelingen Franz vorzugsweise gut; das Jugendliche, Frische desselben ist seiner Tonmuse am verwandtesten.

Erwähnt sei noch, daß der Verleger die Jahreszahl auf dem Titel beider Werke, sowie auch bei dem Streichquartett von Ferd. Böhme, Op. 1, welches in Nr. 7 besprochen wurde, hat bemerken lassen.

Eman. Klitzsch.

Aus New-York.

12. Januar.

Philharmonische Concerte. Deutsche und italienische Oper. Thalberg. Gottschalk. Ole Bull.

Die Philharmonischen Concerte, welche in den letzten vier Jahren einen so bedeutenden Aufschwung genommen haben, werden jetzt in dem größten Locale New-Yorks, in der Academy of Music (Italien. Opernhaus) abgehalten, und erfreuen sich der größten Theilnahme und des zahlreichsten Besuches. Das Orchester besteht jetzt aus 84 Personen und steht unter der Leitung des Hrn. Theodor Eisfeld, welcher für diese Saison als Musikdirector gewählt ist. Das erste Concert fand am 22. Novmbr. v. J. statt und wir hörten daselbst von Instrumentalwerken: Beethoven's 5. Symphonie in C moll, Cherubini's Ouverture zu „Medea" und Gade's Schottische Ouverture in D „Im Hochland". Die Ausführung dieser Werke ließ wenig zu wünschen übrig, insbesondere wurde das Meisterwerk Beethoven's, die herrliche C moll Symphonie, vorzüglich schön gespielt und erregte Begeisterung. Die Gesangsvorträge hatte Mad. La Grange übernommen und bestanden in einer Arie aus Don Juan und Rode's Concertvariationen. Mad. La Grange, zwar nicht im Besitz einer jugendlich frischen Stimme, wol aber einer ganz ausgezeichneten Schule, ersetzt mit ihrer Kunstfertigkeit, was ihr an Stimme gebricht. Sie sang Rode's Concertvariationen mit großer Bravour und erntete viel Applaus; weniger gefiel uns der Vortrag der Mozart'schen Arie, in welcher Mad. La Grange zuviel tremolirte; das mag in italienischer Musik ganz gut hingehen, aber Mozart's Musik hören wir lieber ohne dieses fortwährende Tremoliren, sie wirkt am ergreifendsten mit kräftiger Stimme und reinster Intonation aus der Fülle des Herzens und ohne Tremolo vorgetragen, wie wir es von Jenny Lind und Madame Sontag hörten. Die Instrumentalsolovorträge fanden ihre Vertreter in Hrn. W. Döhler, Violinist und Mitglied des Orchesters, und Hrn. R. Goldbeck, ein kürzlich hier angekommener Pianist. Hr. Döhler spielte eine Phantasie über das Lob der Thränen von F. David recht brav. Hr. Goldbeck spielte drei kurze Stücke: 1) Arpeggio-Etude von F. Chopin aus Op. 10. 2) Rondo in Es von C. M. v. Weber. 3) La Cavalcade, eine Bravour-Etude eigner Composition. Obgleich Hr. G. recht nett spielte, so gehört denn doch wol Musik dieser Art eher in den Salon, als in ein großes Philharmonisches Concert. — Das zweite Concert fand am 10. Jan. statt und brachte uns an Instrumentalsachen: Jupiter-Symphonie von Mozart, Faust-Ouverture von Richard Wagner und die Ouverture zum Drama „Uriel Acosta" von Schindelmeißer. Die Jupiter-Symphonie Mozart's wurde in gelungenster Weise vorgetragen und vom lebhaftesten Beifall gekrönt. Das Außerordentlichste des

Außerordentlichen aber — wenn ich mich so ausdrücken darf — war das tief poetische Tongemälde, die geistreiche Musik Rich. Wagner's, die prächtige Faust-Ouverture, welche hier zum erstenmal zur Aufführung kam. Obwol diese Musik für Viele noch zu hoch, um gehörig begriffen zu werden, so machte sie doch bei einem großen Theile des Publicums einen mächtigen Eindruck. Schindelmeißer's Ouverture zu „Uriel Acosta" schloß dieses interessante Concert in würdiger Weise. — Mad. Scheerer-Johannsen, die Primadonna der Deutschen Oper, erfreute uns durch den Vortrag einer Arie aus Mozart's „Titus" (obligate Clarinette, gespielt von Hrn. X. Kiefer) und einer Arie aus der Oper „Niobe" von Paccini. Mad. Scheerer-Johannsen besitzt nicht allein eine angenehme Stimme, sondern auch einen schönen Vortrag und genügende Fertigkeit; sie erwarb sich viel Beifall. — L. M. Gottschalk, der amerikanische Pianist, Ehrenmitglied der Philh. Gesellschaft, hatte den Instrumentalsolovortrag übernommen und gab uns den ersten Satz des Henselt'schen F moll Concerts, Op. 16 und ein von ihm componirtes Morceau de Concert für zwei Pianos über Themen aus „Il Trovatore". Da der Chickering'sche Concertflügel, auf welchem Gottschalk seine Pièces vortrug, nicht die erforderliche Tragweite für dieses große Local besaß, so entging den Zuhörern an den entfernten Plätzen des Locals Manches von Gottschalk's Spiel. Dieses war namentlich im Henselt'schen Concertsatz zu beklagen, wo außer jenem Uebelstande auch das Accompagnement des Orchesters zu stark war. Das von Gottschalk componirte Morceau de Concert für zwei Pianos ist eine Art Phantasiepotpourri über Verdi's Trovatore. Dasselbe, obschon geschickt zusammengestellt, ist keine Composition von musikalischem Werth, eignet sich aber vortrefflich zur Entfaltung seiner bedeutenden technischen Forcen und Virtuosität. Stürmischer Applaus erfolgte und nahm nicht eher ein Ende, bis eine Wiederholung stattfand.

Es gereicht mir zu großem Vergnügen, melden zu können, daß wir wieder Deutsche Oper haben und zwar eine in jeder Hinsicht recht anständige deutsche Oper, versehen mit guten und ziemlich guten Sängern, einem tüchtigen Director und ausgezeichnetem Orchester. Dieselbe wurde am 29. Dec. v. J. im Broadway-Theater, einem mehr geräumig, als akustisch gut gebauten Theater vor übervollem Hause mit „Fidelio" eröffnet. Die Aufführung war eine befriedigende. Die Opern, welche bis jetzt zur Aufführung kamen, sind: Fidelio, Freischütz, Czaar und Zimmermann, Maurer und Schlosser, Martha. Bei dem rastlosen Streben des Directors Karl Bergmann unterliegt es keinem Zweifel, daß, wenn die Oper vonseiten des Publicums genügend unterstützt wird, dieselbe reussiren muß, und hoffe ich dann recht bald über den Tannhäuser zu berichten.

Die Italienische Oper hatte nur eine kurze Saison und brachte außer der neuen Oper Verdi's „La Traviata" nichts Neues. Da ich aber verhindert war, diese neue Oper des Meister Verdi zu besuchen, so bin ich nicht im Stande, über dieselbe zu referiren; nur soviel ersehe ich aus den täglichen Zeitungen, daß trotz Verdi dieselbe nicht denselben Succeß hatte, als der gesegnete „Il Trovatore". Die Italienische Operngesellschaft hat es vorgezogen, das kältere Klima mit dem wärmeren zu vertauschen und ist seit einem Monat von hier nach Havanna abgezogen, jedoch haben wir wieder eine Italienische Oper in Aussicht und zwar unter der Direction des Hrn. Moritz Strakosch.

Thalberg reist jetzt in den Verein. Staaten und concertirt gegenwärtig in Boston. Es vergeht wol selten ein Tag, an welchem er kein Concert giebt. Er gab in New-York 12 Concerte bei starkbesetzten Häusern und spielte fast durchgängig nur seine eigenen Compositionen, mit Ausnahme von 3 Concerten, in welchen er, in den beiden ersten den ersten Satz des C moll Concerts von Beethoven mit einer eingelegten, von ihm selbst componirten reizenden Cadenz spielte, und im letzten den ersten Satz des Es dur Concerts von Beethoven; auch erfreute er uns durch den Vortrag einiger Lieder ohne Worte von Mendelssohn.

Ole Bull taucht auch wieder auf. In allen Musikläden und an vielen Straßenecken steht einfach mit großen Lettern „Ole Bull". Dies scheint mir ein sicheres Zeichen, daß Hr. Ole Bull gedenkt, uns mit einigen Concerten zu beglücken.

H. A. Wollenhaupt.

Briefe aus Genf.

Ihre verehrlichen Leser sind ohne Zweifel durch das vorjährige Musikfest in hiesiger Stadt mindestens zum Theil auf unsere musikalischen Bestrebungen aufmerksam geworden; allein alle darüber erschienenen Artikel berührten die eigentlich musikalischen Verhältnisse Genfs nur äußerst flüchtig, wie auch bei solcher Gelegenheit natürlich; was jedoch mindestens bezeichnend sein dürfte in Bezug Genfs selbst, das ist jedenfalls das hohe Interesse des genfer Publicums für Musik, als dessen nächste Consequenz wir den immer wachsenden musikalischen Bestrebungen, namentlich in neuester Zeit, begegnen.

Es gehört zu den Seltenheiten, daß ein einziger Mann aus seinen eigenen Mitteln ein prachtvolles Gebäude herstellt, prachtvoll und splendid, wie das von Hrn. Bartholony errichtete Conservatorium, dessen Bau dieses Jahr vollendet werden wird, indessen dieser großmüthige Mäcen der genfer Musikbestrebungen ständig in Paris wohnt, somit nicht einmal den Genuß hat, Zeuge der Leistungen des Instituts zu sein. Dieser, der genfer Musikwelt so schätzbare Beschützer, hat durch seine reich-

lichen jährlichen Beiträge, durch jederlei Opfer ꝛc. viel dazu beigetragen, den künstlerischen Werth des Conservatoriums zu heben. Dieses Institut wurde gegründet vor etwa 12 bis 14 Jahren.

Allerdings läßt die innere Organisation des Conservatoriums noch Vieles zu wünschen übrig, und wir begreifen, daß Hr. Bartholony an die Vollendung seines Gebäudes und Uebersiedlung des Instituts in dasselbe gewisse Reorganisationsbedingungen knüpft, welche demselben eine glänzendere Zukunft sichern. Es soll dasselbe, bisher nur durch Dilettanten geleitet, auf dem Fuße des mailänder Conservatoriums organisirt werden. Die Schüler dieses Instituts zahlen einen gewissen jährlichen Beitrag an dasselbe, in welchem nur allein Instrumental- und Gesangunterricht ertheilt wird. Wir finden hierzu ausgezeichnete Lehrer, als die HH. Eichberg, Batanchon, Graft, Wolff u. a. m., von welchen namentlich der Letztere der musikalischen Welt nicht allein durch seine Compositionen für Clavier, sondern auch durch die Gründung einer musikalischen Zeitung in St. Petersburg wohl bekannt sein wird. Auch Hr. Liszt hatte sich seiner Zeit sehr für das Institut interessirt, und, wie man uns versichert, während der Dauer eines Jahres als Lehrer sich an demselben betheiligt.

Das Conservatorium giebt alljährlich in der Regel drei Concerte — in einem der vorjährigen wurde auch Wagner's Tannhäuser-Ouverture zur Darstellung gebracht —, dieses Jahr jedoch werden nur zwei Concerte gegeben, woran die kriegerischen Ereignisse schuld sind. So viel wir Ihnen vorläufig mittheilen können, stehen uns Beethoven's Coriolan-Ouverture und Symphonien von Mendelssohn und Schumann in Aussicht, was allenfalls die Richtung bezeichnet, welcher das Conservatorium folgt. Uebrigens sind es bei diesen Concerten nicht die Schüler des Instituts, deren Leistungen wir bewundern sollen, sondern vielmehr der Dilettanten Genfs und nur einiger Schüler desselben, denen die Mitwirkung gestattet wurde, so daß bis dahin die Concerte des Conservatoriums nicht als Beweise der Leistungen desselben als musikalische Lehrschule dienen, sondern nur als ein Zeichen, auf welche Weise und in welcher Richtung sich das musikalische Streben in der genfer Dilettanten-Welt äußert. Bei der Zusammensetzung des leitenden Comités, von welchem kein einziges Mitglied dem wirklichen Kunstfache angehört, rechtfertigt sich gewissermaßen die bis jetzt etwas verfehlte Richtung des Instituts, deren Reorganisation jedoch ihm einen neuen Impuls geben wird.

Doch durchgehen wir in flüchtigen Zügen unsere begonnene musikalische Saison, welche den früheren, in denen wir die Leistungen der HH. Sivori und Bianchi, den Nachtigallengesang der gefeierten Lind, den Hrn. Ernst bewunderten, in keiner Weise nachsteht. Sehr besucht waren die größeren Concerte des Hrn. Köckert. Die diesjährige Saison begann mit den Concerten der Mad. Pleyel und des Hrn. Vieuxtemps, und die Künstler erfreuten sich eines wirklich enthusiastischen Beifalls, sie wurden mit Aufmerksamkeiten überschüttet; ein Beweis, wie empfänglich das genfer Publicum für musikalische Leistungen ist und wie sehr es dieselben zu würdigen weiß.

In frischester Erinnerung sind uns die Kammer-Concerte des Hrn. Köckert, welchen wir auch darum eine eingehende Aufmerksamkeit schenken wollen. Schon die HH. Sivori und Ernst hatten den Versuch gemacht mit solchen Kammer-Concerten (Musique de chambre), allein dieselben gaben nur eine Reihe von drei Concerten; indessen Hr. Köckert bei gefülltem Locale seine erste Serie von vier Concerten gab und bereits mit gleichem Beifalle die zweite Serie begonnen hat. Das Streben dieses hier ungemein beliebten Künstlers geht dahin, dem genfer Publicum in Quartetten die classischen Werke deutscher Meister zum Verständniß vorzuführen, eine in jeder Beziehung lohnende Aufgabe. Außer Hrn. Köckert wirken hier die HH. Vercellesi als zweiter Violinist (Italiener), Müller als Bratschist (Deutscher) und Battanchon als Violoncellist (Franzose) mit. Ich theile Ihnen nachstehend die Programme mit. In dem ersten Concert (10. Decbr.) hörten wir das Quatuor Haydn's (Nr. 75), jenes in D dur (Op. 18. Nr. 3) von Beethoven und dasjenige in Es (Op. 12) von Mendelssohn, von denen das letztere unleugbar eine der poetischsten Schöpfungen des Componisten ist. Hatten schon die Künstler in den beiden ersten Quatuors die innersten Saiten unsers Gefühls gespannt, so war es aber besonders dieses letztere, in welchem sie alle Poesie der Darstellung zu vereinigen suchten. Das zweite Concert (17. Dec.) brachte uns die Quartetts von Mozart in D moll (Nr. 6), das Op. 43 von L. Spohr in E dur, und Beethoven's Quatuor in C dur Nr. 9. Op. 59. In dem dritten (7. Januar) kamen das Quatuor Mozart's in C dur, das Sextuor für zwei Hörner und vier Saiteninstrumente von Beethoven in Es, Op. 81 (Adagio und Rondo), das Quatuor in D moll von Veit und dasjenige von Mendelssohn in E moll zur Aufführung. Neu war dem genfer Publicum das Quatuor von Veit, gleichwie der Componist. Die Variationen über die russische Hymne fanden einen hohen Beifall, sowol was deren musikalischen Werth, als die musikalische Benutzung des Componisten und die künstlerische Ausführung der Concertgeber betrifft. In dem vierten Concert (14. Jan.) gab man uns das Quatuor Nr. 82 in F von Haydn, die aus dem Veit'schen Quatuor gezogenen Variationen der russischen Hymne, deren Wiederholung begehrt worden war, das Quintett in G moll von Mozart, und für Genf zum erstenmale Schubert's Quatuor in D moll (Op. posth.).

Hatte schon diese erste Serie, trotz unseren politischen Unruhen, das Publicum auf das äußerste gefesselt und ungemein viel gethan, um der classischen Musik deutscher Meister, welche bisher zwar hier gepflegt, nie

aber in so reicher Auswahl vorgeführt wurde, eine volle Anerkennung zu gewähren, so können wir wol beifügen, daß diese Concerte den musikalischen Sinn unseres gebildeten Publicums mehr als alle anderen Concerte beleben mußten. Die vorzügliche Auswahl des Hrn. Köckert, das Streben, durch stete Mannichfaltigkeit die Contraste der einzelnen Productionen den Zuhörern vorzuführen, hat der deutschen Musik in Genf die Stelle eingeräumt, welche sie in jedem Publicum mit Recht beanspruchen kann, und nicht allein Genfs Kunstliebhaber, sondern auch sein deutsches Vaterland darf ihm Dank zollen für dieses Streben.

Die zweite Serie begann am 4. Februar. Dieses fünfte Concert brachte das Quatuor in Es Nr. 4 von Mozart, das in B Nr. 6 von Beethoven und die schon im ersten vorgetragene Composition Mendelssohn's. Das sechste (den 11. Februar) brachte außer Quatuors von Mozart und Haydn jenes Quatuor von Beethoven in Es (Nr. 10), welches auch unter dem Namen Quatuor der Harfen bekannt ist, wegen seinen Pizzicati und Arpeggios, und hier zum erstenmale gehört wurde. Gleich vorzügliche Darstellung zeigte hier den talentvollen, denkenden Künstler und verspricht uns auch für die zwei noch folgenden Kammer-Concerte gleich genußreiche Stunden.

Zum Schlusse unseres heutigen Briefes muß ich Ihnen noch Bericht erstatten von den Vorlesungen des Hrn. Marcillac über Musik, welche, 15 Sitzungen umfassend, bereits begannen und ein zahlreiches Publicum anzogen. Hr. Marcillac hat sich die schöne Aufgabe gestellt, alle Momente der Geschichte der Musik zusammenzutragen und vergleichend hervorzuheben. Sein Streben ist für das französische Publicum um so anerkennenswerther, als bis jetzt — unsers Wissens — noch kein französisches Werk über diesen Gegenstand existirt und nur Hrn. Fétis Einleitung in seinem Künstlerlexikon einige flüchtige Daten giebt. Ohne Zweifel wird Hr. Marcillac seinen Vortrag dem Druck übergeben und dadurch die musikalische Literatur um ein Werk bereichern, dessen Bedürfniß im französischen Publicum gefühlt wird.

Sie dürften wol eine flüchtige Analyse der Leistungen unserer Oper erwarten, allein Sie werden mich entschuldigen, wenn ich Sie damit verschone; wie in den französischen Provinzhauptstädten überhaupt, so sind wir auch in Genf nur mit mittelmäßigen Kräften versorgt, indem die finanziellen Verhältnisse der Directoren es nicht gestatten, Ausgezeichnetes zu leisten.

Ueber die zwei letzten Concerte des Hrn. Köckert, das in Aussicht stehende des Hrn. Eichberg (den 20. Februar) und beide Concerte des Conservatoriums werden wir in einem nächsten Briefe berichten.

Genf, den 13. Februar 1857. A. v. C—n.

Musikalische Briefe aus der Schweiz.

Franz Liszt und Richard Wagner
im 3. Abonnement-Concert am 23. Nov. 1856 in St. Gallen.

II.

Eines muß jeder denkende Musiker zugeben — und kann nur höchstens von einem aus Grundsatz opponirenden musikalischen Schriftsteller oder Kritiker in Abrede gestellt werden — daß in der Wagner-Liszt-Schule oder Richtung, wie wir es nennen wollen, der musikalische Ausdruck ein weit bestimmterer geworden, als dies bei allen Vorgängern der Fall war, selbst Beethoven mit eingerechnet. Letzterer war überhaupt derjenige, der Bahn gebrochen. Wir finden in seinen Werken, je höher, je mehr das Streben nach größtmöglichster Bestimmtheit des Ausdruckes. Daher das Erfinden und Schaffen neuer Formen, besonders auch in den begleitenden Stimmen bis hinauf zur „Neunten" und den letzten Sonaten und Quartetten. In diesen Werken, die von den Meisten unserer Zeit nicht recht verstanden und begriffen werden, weil sie sich nicht losmachen können von hergebrachten Formen, und sobald es einige Mühe kostet, in den Geist der Werke tiefer einzudringen und einige bequeme Meinungen und Vorurtheile abzulegen, sogleich mit der wohlfeilen Entschuldigung bereit sind: „Beethoven hat sich nicht mehr selber gehört", oder bei Wagner-Liszt: „schade, daß diese talentvollen Männer so auf Irrwegen sind (die Nichtirrwege mögen sehr interessant sein!) und wie alle die herzerhebenden Ausrufungen heißen mögen — in diesen Werken liegt der Schlüssel zu Wagner-Liszt. Es ist hier der Anfang einer ganz neuen Gestaltung unsers Orchesters. Die Mittel sind ziemlich dieselben wie früher. Allein der Gebrauch derselben ist ein so prägnanter, wie es früher größtentheils nur geahnt wurde. Daher auch nach dieser Seite hin die Neuheit, die Ueberraschung der Composition. Die Zuhörer vermissen auf einmal die vielen, ziemlich abgebrauchten Figuren, es werden ihnen neue, wundervolle Harmonienverbindungen vorgeführt, die noch nie gehört wurden, und über welche vergebens Rechenschaft zu geben versucht wird. Dazu die geistvolle Dichtung, die Ausführung eines größtmöglichst bestimmten Ausdrucks der Ideen und Empfindungen. Bezeichnend hat sich unsere Tageskritik über Orpheus ausgesprochen: „Ein Jeder sagte sich, es ist eine neue, wunderbare, aber auch seltsame (!) Form." Eben diese neue, wunderbare Form der „symphonischen Dichtungen" muß von den Ausführenden sowol als von Zuhörenden in ihrer ganzen Größe aufgefaßt werden. Es gehört eine höhere Stimmung dazu, die Weihe einer glücklichen Stunde, um diese herrlichen Werke ganz in sich aufnehmen zu können. Wer da glaubt, sich von den „symphonischen Dichtungen" einen amusanten Ohrenkitzel zu verschaffen, und dabei etwa eine Prise zu verschnupfen, der wird nicht zum gewünsch-

ten Ziele kommen. Gefühlvollen, seelenvollen Naturen aber, die im Leben noch ein anderes Leben kennen, wird jener Hochgenuß zu Theil werden, den auch nur die wahre, echte Kunst zu geben im Stande ist. „Les Préludes“ liegen dem allgemeinen Verständniß wol näher, als Orpheus. In unserm Concerte wenigstens haben sie eine noch bedeutendere Aufnahme gefunden, als selbst Orpheus. Ich schreibe den Hauptgrund der nun größeren, durch Orpheus vorbereiteten allgemeinen Bekanntschaft mit Liszt's Werken und deren Eigenthümlichkeit zu. Auch diesmal, als der Meister zum Pulte trat, brach ein großer Beifallssturm los, und als das Werk beendet war, wollte der Beifall nicht enden. Ein stürmisches „da capo“, in das besonders Richard Wagner lebhaft mit einstimmte, verschaffte den Genuß einer Wiederholung, welcher Meister Liszt liebenswürdig entsprach. Ich kann Ihnen unmöglich die Begeisteruug im Publicum schildern, die der Wiederholung des Werkes folgte. Mehrmaliges Hervorrufen des Meisters war ein äußeres Zeichen; mehr noch war in der Physiognomie der Zuhörer zu lesen, in der Lebhaftigkeit, dem allgemeinen Hingerissensein, die dem Werke folgte. Wer unser vom faden Modegeschmack noch unverdorbenes Publicum kennt, muß diesen Triumph als einen seiner größten mit bezeichnen. Es war die wärmste, aufrichtigste Anerkennung, ein ungetrübtes, freudiges Hingeben aller herzlichen Gefühle, ein zum Entzücken einheitlicher, allgemeiner Beifallssturm. Aber das war eine Aufgabe für das herrliche Orchester! Vorher schon durch Sczadrowsky täglich Proben, innerhalb zwei Tagen drei große Proben und die Aufführung mit der Wiederholung der „Präludien.“ Nur durch die Begeisterung des Orchesters war es möglich, alles das in so großer Vollkommenheit zu leisten. Unter solchen Meistern zu spielen, und an diesem Tage im Orchester zu sein, war ein Ehrentag und eine unvergeßliche Erinnerung für das ganze Leben. — „Les Préludes“ sind ein großes, umfangreiches Werk*). Das kurze, geistreiche Vorwort giebt dem aufmerksamen Leser den Schlüssel des Verständnisses. Die ersten Noten, pizzicato, mit langen Pausen haben etwas Erschütterndes. Und dann das große Unisono der Streichinstrumente im tiefsten Piano! — „Was anders ist unser Leben, als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekannten Gesange, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt?“ — Ich gebe Ihnen hier (eine weitere Ausführung mir für ein andermal vorbehaltend) aus unserer Tageskritik einen Auszug über „les Préludes“, um Ihnen zugleich einen weitern Beweis zu geben von der enthusiastischen Aufnahme, welche die symphonischen Dichtungen dahier gefunden haben.

*) Bei der Gelegenheit mache ich auf einen im Stiche stehen gebliebenen sehr wesentlichen Fehler aufmerksam. Die grandiosen Geigenfiguren S. 75 bis 78 zweiter Tact der Partitur müssen alle im Fortissimo gespielt werden, statt fp und p. In der vor mir liegenden Partitur hat Liszt ein mächtiges rothes ff bezeichnet.

Den Beschluß der ersten Abtheilung bildete Liszt's zweite, zur Aufführung kommende symphonische Dichtung „les Préludes“. Aus den Proben hatten sich schon Nachrichten im Auditorium verbreitet über die außerordentlich reiche Gedankenfülle und effectvolle Instrumentation dieser Composition, und man war mehr als bei der ersten Nummer gespannt. Abermals unter lebhaften Beifallsbezeigungen trat der Meister zum Dirigentenpult und entrollte uns jetzt ein Zauberbild, das unbedingt den Brennpunct der ganzen Soirée bildete. Ein weiches, sehnendes Thema, nur aus wenig Tönen in einander verschmolzen, rankte sich nach und nach aus der Introduction hervor, immer inniger, immer liebeflehender durch alle Modulationen und Tonarten hindurch; ein Motiv, von dem man fühlte, daß der Componist sich nicht satt schwelgen konnte am erfaßten Gedanken und die Zuhörer willenlos mit sich fortriß in dem Zauberreigen der Töne, mit ihm zu fühlen, zu lieben, zu leiden. Und in der That, er hat es einem Jeden angethan mit diesen wenigen Tönen, denn die Seele jauchzt und weint, strebt und ermattet mit dem Anschwellen und Sinken, mit dem Erreichen und Verlieren der wunderbar fesselnden Harmonienfolge. Da bricht plötzlich das Schicksal herein über das träumende Motiv, gewaltig, unheilvoll, Zerstörung drohend. Eine Windsbraut jagt heulend durch alle Saiten der Instrumente; immer heftiger stürmt es daher, wie das wildbrandende Wogen des empörten Oceans, und das eben noch von liebendem Verlangen geschwellte Herz zieht sich in Todesbangen zurück vor der Macht des entfesselten, Verderben bringenden Geschickes. Und nochmals aufs neue kehrt es wieder und rauscht wild auf und man fürchtet das gänzliche Erliegen; aber die Macht ist gebrochen, die Stürme verfliegen, die brausenden Wogen verrinnen und der Dichter flüchtet seinen Lieblingsgedanken in die idyllische Einsamkeit des Landlebens. Schalmeien erklingen im ländlichen Reigen und alles athmet neu auf in den sanfteren Schwingungen. Schüchtern und beklommen tönen Anklänge des ersten schönen Motives hindurch und erstarken und wachsen und ringen sich durch, immer entschiedener hervortretend. Da ertönt Schlachtruf, die Trompete fordert auf zum Kampf, und in voller herrlicher Begeisterung steigert sich die schöne Dichtung, immer den ersten Gedanken durchklingen lassend, bis zum errungenen Siege, der freudetrunken in jubelnden Harmonien daherrauscht und das herrliche Gemälde der Präludien schließt.

Ein Beifallssturm, wie er in einem Instrumentalconcerte bei uns wol noch nie gehört wurde, brach los; — ein Enthusiasmus, der, wenn er nachhaltig wirkt, für unser Institut nur von den segensreichsten Folgen sein kann. Das ganze, große, fast eine halbe Stunde Zeit in Anspruch nehmende Tongemälde wurde wiederholt,

und der treffliche Meister entsprach, sichtlich erfreut, mit großer Bereitwilligkeit dem drängenden Wunsche des Publicums. Hr. Liszt, der, wie bekannt, seit vielen Jahren sich aus dem geräuschvollen Concertleben seiner Virtuosenreisen zurückgezogen hat und blos die musikalischen Aufführungen der weimarischen Hofcapelle leitet, die zu den berühmtesten musikalischen Productionen in ganz Deutschland zählen, hat seither nur in Prag und Wien bei besonderen Veranlassungen den an ihn gerichteten Bitten entsprochen und Concerte dirigirt. St. Gallen darf es daher sich zur Ehre anrechnen, unter seiner selbsteigenen Leitung Compositionen von ihm gehört zu haben, die auf dem Repertoire mancher Hofcapelle fehlen. Zugleich bethätigt diese Mitwirkung aber auch eine Anerkennung des frischen, jungen musikalischen Strebens, das unsere Stadt vor vielen anderen des Vaterlandes auszeichnet.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das Programm des 18. Abonnement-Concerts am 19. Februar war interessant durch ein ganz neues, und mehrere wenig bekannte Werke, wovon nur Gade's B dur-Symphonie, welche den Abend eröffnete, eine Ausnahme machte. So oft auch dieses Werk, besonders in früheren Jahren gehört ist, erregt es durch seine schönen Klangfärbungen und durch leichten Fluß noch immer Wohlgefallen, wenn auch nicht mehr in dem Grade, wie bei seinem ersten Erscheinen. Freilich ist der Grund davon nicht tief zu suchen; der Componist hat in diesem Werke seinen heimathlichen Boden verlassen, ohne doch auf dem betretenen fremden recht heimisch sein zu können, und seinem ihm allein eigenthümlichen Wesen entsagend sich an deutsche Vorbilder gelehnt, ohne sie erreicht zu haben. Es fehlt dem Werke sowol ein bestimmt ausgeprägter Charakter, wie auch Gedanken von umfassender Bedeutung, die den Zeitenwechsel zu überdauern vermöchten. Die zweite Nummer des Programms, eine Concert-Arie von Richard Wuerst (neu) möchte man für ein Werk halten, welches, im Allgemeinen geschickt und im Allgemeinen effectvoll angelegt, sich doch nur in einzelnen Momenten zu höherer Bedeutsamkeit erhebt, im Uebrigen aber sich häufig im Herkömmlichen bewegt, so daß ein großer und ergreifender Totaleindruck nicht herauskommt. Die Musik entbehrt einer einheitlich charaktervollen Physiognomie des Styls; durch eine Mischung deutscher und italienischer Züge erscheint sie mehr unruhig, als von wirklich organischem Leben beseelt. Die Instrumentation ist mitunter etwas schwerfällig, einzelne Wirkungen derselben scheinen entweder nicht klar genug vorausbedacht, oder in der Darstellung hinter der Absicht zurückgeblieben. Entschiedene gute Seiten der Composition sind aber eine lebendige, häufig schwungvolle Declamation und Sangbarkeit. Eine fertige Sängerin kann alle Kräfte der Leidenschaft und die Mittel einer guten Schule im Vortrage derselben entfalten, ohne gerade zu Uebertreibungen veranlaßt zu werden. daß der Componist sich überhaupt diese Aufgabe gestellt, verdient gleichfalls alle Anerkennung. Es ist nothwendig, daß die Tonsetzer darauf hinarbeiten, dem empfindlichen Mangel an Gesangsstücken an Concerttagen abzuhelfen. Frau Nissen-Salomon ward dem Werke in der Ausführung vollkommen gerecht, und es ist zu loben, daß sie dasselbe zum Vortrag wählte. Darauf folgte Beethoven's Tripelconcert, Op. 56, dessen Clavierpartie Herr Professor Moscheles wie natürlich, mit feinstem Verständniß des Musikalischen und sorgfältigster Vorbereitung und Beachtung selbst der äußerlichsten Kleinigkeiten ausführte. Geige und Violoncell waren in den Händen der HH. David und Grützmacher. Das Spiel des letztgenannten Künstlers veredelt sich von Jahr zu Jahr; von einer ihm früher etwas eigenen Violoncell-Tenoristensüßlichkeit ist fast gar nichts mehr übrig, so daß die Tüchtigkeit seines Spieles durch keine Manier mehr gestört wird. — Der 2. Theil begann mit der guten Ausführung der 2. Leonoren-Ouverture; daran schloß sich ein Terzett (Marzelline, Jacquino und Rocco) und Duett (Marzelline und Leonore), welche in der ersten Bearbeitung der Leonore (1805 und 1806) enthalten, bei späteren Aufführungen aber beseitigt worden sind. Beide Stücke (das Terzett schließt sich dem mozartischen Styl enge an) machen einen frischen und lebenswarmen Eindruck, und wurden, ersteres von Frl. Brenken, HH. Schneider und Behr ganz befriedigend, letzteres von Frl. Brenken und A. Koch gut, wenn auch nicht mit immer genügender Reinheit ausgeführt. Den Beschluß des Concertes machte: „Lied vom Wein" von Jul. Rietz, durch die Pauliner-Sänger wiederholt vorgetragen, nachdem uns dieselben schon in ihrem eigenen Concert mit dieser neuen Composition bekannt gemacht hatten. Ueber das Stück kommt man leicht zu dem Resultat, daß dasselbe, besonders so vortrefflich und schwungvoll, wie diesesmal von den Paulinern wiedergegeben, wenigstens bei einmaligem Anhören, eine theilweise bedeutende äußere Wirkung nicht verfehlen kann. Ausgezeichnet zweckmäßige Verwendung der Stimmen macht die Ausführung für die Sänger sehr dankbar, eine glänzende Mendelssohn'sche Instrumentation erhöht die allgemeine Wirkung, überhaupt kann Niemand in dem ganzen Werke die Hand eines erfahrenen Capellmeisters verkennen. Der innere musikalische Gehalt stellt sich freilich als nicht sehr bedeutend heraus; der erste am Schluß wiederkehrende Chor ist der interessanteste Theil, das Ganze aber ermüdet leicht. Allerdings hat das Gedicht gar nichts Anregendes, es ist ein echt Geibel'scher Strauß phraseologischer Lederblumen, mit dem gewohnten sentimental-pathetischen Firniß deutschthümelnder Sinnigkeit lackirt — einen wirklich kernigen Gedanken und wahren Ausdruck kann man hinter all dem Geschwätz auch mit der Laterne ebenso vergeblich suchen, wie weiland Diogenes einen Menschen.

D.

Das 7. Concert des Musikvereins Euterpe am 17. Febr. wurde von der recht wohlgelungenen Aufführung der C moll Symphonie von Spohr eingeleitet. Frl. A. Koch sang darauf eine Arie aus Rinaldo von Händel, und (im zweiten Theil) „Höre Israel" aus Elias. Wenn diese schätzenswerthe Sängerin auch nicht durch großen Styl und leidenschaftliche Kraft des Vortrags hinreißt, so erregen doch die einfache Innigkeit und der sorgfältige Ernst ihrer Auffassung allemal eine wohlthuende Wärme im Hörer. Die Wahl beider Stücke war ganz wohl getroffen, und der ganzen Gefühls- und Kunstrichtung der Sängerin angemessen. Ein junger Pianist, Hr. Sigismund Blumner aus Dresden trat hier in Leipzig zum erstenmal öffentlich auf, und zwar mit einem Concertstück von Field (No. 2, As dur), einem Präludium von Bach und 3 kleinen Compositionen von Chopin. Nach den vorgetragenen Stücken ist man nicht recht im Stande, die künstlerischen Kräfte des Hrn. Blumner zu beurtheilen, sie scheinen bis jetzt noch ziemlich unentwickelt; es ist aber auch möglich, daß er nicht alles gezeigt, was er zu leisten im Stande ist. Das Field'sche Concertstück beansprucht keine große Stärke, das Bach'sche Präludium (aus dem ersten Theile des wohltemp. Kl.) gab er ohne dazu gehörige Fuge, an Stelle der auf dem Programm angezeigten Ballade von Chopin aber 2 leichte Mazurkas desselben. Sein Vortrag geht sehr ins Kleinliche und Winzige, kein größerer Zug machte sich bemerkbar; Kraft und ein hoher Schwung fehlen entweder ganz, oder gelangen bis jetzt noch nicht zum Ausdruck. Dagegen scheint Hr. Blumner Werth auf äußerliche Eigenheiten der Handhaltung und Bewegung beim Vortrage zu legen und sie für wichtige Accidentien einer künstlerischen Leichtigkeit zu halten. Ueberhaupt ist das Spiel mehr ein salonmäßiges, nicht für das Concert berechnetes, was darin seine Erklärung finden mag, daß Hr. Blumner jedenfalls bis jetzt nur selten öffentlich aufgetreten ist. Ein neues Werk, eine Ouverture zur „Jungfrau von Orleans" von W. F. Thooft aus Amsterdam, wurde unter guter Leitung des Componisten, bis auf ein kleines Versehen, recht rüstig ausgeführt. Das Werk selbst — beiläufig erwähnt, keine der zur Preisbewerbung nach Mannheim eingesendeten Compositionen — verdient in Betreff der fleißigen und tüchtigen Arbeit jedenfalls Achtung, der geistige Inhalt ist aber von nicht ebenbürtiger Bedeutung. Die Gedanken der Einleitung sind nicht interessant genug, um während ihrer großen Ausdehnung die Theilnahme warm zu halten, oder gar zu steigern; das Allegro ist fester gebildet, und oft von Wirkung, welche jedoch weniger einer kräftigen Phantasie gleich zündendem Feuer entströmt, sondern mehr einer guten Benutzung technischer Mittel angehört. In Betreff der Instrumentation aber veranlaßt die Aufführung des Werkes vielleicht den Componisten manche Einzelheit einer genaueren Durchsicht zu unterwerfen. Den Beschluß des Concerts machte die Egmont-Ouverture, deren Ausführung jedoch nicht befriedigte. D.

Leipzig. Der Riedel'sche Verein gab eine Aufführung alter Kirchenmusiken am 22. Februar im großen Saale der Buchhändlerbörse. Das Programm enthielt ein Stabat mater von Giovanni Maria Clari, dem eine Bearbeitung des Luther'schen Chorals „Ein' feste Burg" von Hans Leo Haßler voranging. Der Tonsatz des letzteren zeichnet sich aus durch echt deutsche Kraft und Kernfestigkeit, deßgleichen durch selbständig charaktervolle Stimmenbehandlung. Der Chor führte denselben mit ganz tadelloser Sicherheit und Correctheit aus, und ein freier Schwung des Vortrags bewies aufs neue, daß er im a capella Gesang bereits eine bedeutende Stärke erlangt hat. Das Stabat mater von Clari, mit Streichinstrumenten und Orgel, ist unter allen irgend bekannten Compositionen dieses Textes wol am seltensten gehört worden, wie überhaupt die Werke dieses erstaunlich productiven Meisters völlig der Vergessenheit anheimgefallen waren. Einen Auszug aus einem Katalog der bis jetzt vorgefundenen Werke Clari's, welchen Herr Otto Kade in Dresden mit ungemeiner Kenntniß und Sorgfalt zusammengestellt hat, und der einen kurzen Ueberblick über die Thätigkeit und Fruchtbarkeit dieses Meisters gewähren kann, werden wir, da es uns heute an Raum gebricht, in einer der nächsten Nummern mittheilen. Das Stabat mater theilt die Vorzüge eines schon früher durch den Riedel'schen Verein bekannt gewordenen Werkes von Clari (Ps. 130, de profundis), der feste Ernst und die Einfachheit des Styls bei großer Gemüthstiefe und Hingebung an die Idee lassen eine weitere Bekanntschaft mit andern Werken des Meisters zum Wunsche werden. Das in Rede stehende enthält 13 Soli und Ensemble-, und nur 5 meist kurze Chornummern, von welchen die erste und letzte bei der Aufführung zweimal hintereinander gemacht wurden, um die überwiegend geringe Verwendung des Chores nicht als einen formalen Mangel des Werkes fühlbar werden zu lassen; nicht daß die große Mehrheit der Solosätze Monotonie erzeugte, sie sind gleichfalls nicht lang und folgen im guten Wechsel aufeinander. Da der Verein im vorigen Jahre eine Composition desselben Hymnus von Astorga (Sicilianer, um 1680 geb., also fast gleichzeitig mit Clari, bolognesische Schule 1669—17...) zur öffentlichen Kenntniß brachte, so ist der Versuch einer Parallele zwischen den Werken beider Meister fast nahe gelegt. In Clari's Werk herrscht ein strengerer einheitlicher Styl in den Chören, welcher in durchaus ernst kirchlicher Haltung und Entäußerung von aller Leidenschaftlichkeit eine jede, auf dramatische Wirkung hinzielende Steigerung des Ausdrucks vermeidet, während Astorga, von einer mächtigern Intensität der Phantasie gedrängt, freier zu Werke gegangen ist, und die an sich bedeutend größer angelegten Chöre dramatisch wirksamer, aber auch weniger einheitlich und stylfest gestaltet hat. Auch die Solosätze bei Astorga bestätigen, wie man glauben möchte, eine reichere Erfindungs- und Schöpferkraft, wie man sie in Clari's Werke zu erkennen vermag — in Betreff der edlen Ausdrucksformen möchten sie aber wol in beiden Werken auf gleicher Stufe stehen. — Der Verein führte die Chöre mit jetzt schon gewohnter Tüchtigkeit aus, welche auch für seine fernere Fortbildung die besten Hoffnungen erweckt. Die Solopartien waren in besten Händen, nur die tiefe Baßarie Nr. 7 mußte wegen plötzlicher unüberwindlicher Heiserkeit des sonst tüchtigen Sängers, der sie übernommen, fortbleiben. Die Sopranpartie hatte Frau Dr. Reclam mit recht feinem Sinn und guter Sorgfalt ausgeführt. Frl. Hinkel, eine Schülerin der Frau Börner-Sandrini in Dresden, welche von dort zur Aufführung herübergekommen, die Altsoli sang, ist mit einer sehr schönen und sonoren Stimme begabt, von welcher bei sorgfältiger Pflege

eine prächtige Entfaltung zu erwarten steht. Die Natur hat viel gethan, aber eine gute Schule muß noch hilfreich leitende Hand bieten, um Frl. Hinkel's Anlagen sowol in Bezug auf gleichmäßige Tonbildung wie auf den Vortrag recht zu entwickeln. Hr Rebling, ein Schüler des Prof. Götze, bewährte sich in der Tenorpartie als ein Sänger von guter Begabung und tüchtigen Studien, dem auch bereits weitere Kreise Anerkennung gezollt haben; deßgleichen führte Hr. v. Bernuth, ein früherer Schüler des Conservatoriums, die Baritonsoli recht befriedigend aus, wobei noch lobend zu erwähnen ist, daß er, trotz eigner, für den Augenblick wenig günstiger Disposition der Stimme, noch die Baßarie Nr. 13 kurz vor dem Concert übernommen hatte. Die Instrumentalbegleitung des Vereinsorchesters war zufriedenstellend, und es war dies nunmehr das fünfte größere Concert des Vereins, welches so wohl gelungen ist, daß man bestimmt annehmen kann, die Sache werde einen guten Fortbestand haben. Denn ungeachtet mancher Hindernisse und des Umstandes, daß der Verein fast nur Kunstliebhaber zu ausführenden Mitgliedern zählt, arbeitet sich derselbe unter Hrn. Riedel's Leitung einem festen künstlerischen Standpunct recht rüstig entgegen, so daß man keineswegs mehr genöthigt ist, einen auf dilettantische Kräfte berechneten Maßstab an seine Leistungen zu legen, sondern dieselben künftighin ganz aus künstlerischem Gesichtspunct betrachten kann. D.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die kleinen Geschwister Raczek haben auf ihrer Concertreise in Norddeutschland in Bremen, Hannover und zuletzt in Hamburg gleiche Anerkennung ihres außerordentlichen Talents gefunden.

Musikfeste, Aufführungen. Der Damroth'sche Gesangverein in Berlin führte in einem Concerte Mendelssohn's „Walpurgisnacht" auf. Wenn Rellstab in der Voss. Ztg. dieses Werk zu den „jugendlichen Versuchen" des Meisters rechnet, welches nur in einzelnen Zügen an die spätere Selbständigkeit Mendelssohn's heranreicht, so ist umgekehrt nur zu sagen, daß wenige Werke des Componisten dem genannten an frischer Ursprünglichkeit und hoher Genialität gleichstehen, am allerwenigsten die Werke jener ausgeprägten Manier, die man euphemistisch „spätere Selbständigkeit" zu nennen beliebt.

Im zweiten Abonnementconcert zu Chemnitz kam Beethoven's C moll Symphonie und Litolff's Ouverture zu „Robespierre" von Griepenkerl zur Aufführung. Außerdem sang Frl. Clara Hinkel, und Hr. Kammermus. Seelmann (beide aus Dresden) spielte Beethoven's Violinconcert. Das Ganze machte einen durchaus günstigen Eindruck.

In Stettin kam ein selten gehörtes Werk, das Oratorium „Hiob" von Löwe, zur Aufführung.

Das vierte Musikfest, das unseres Wissens für dieses Jahr angekündigt wird, soll in Danzig vom 2. bis 4. August stattfinden. Die Städte Ost- und Westpreußens sind zur Theilnahme eingeladen worden, welche gewiß nicht fehlen werden, da man sich allerwärts noch freudig an das vor sechs Jahren ebendaselbst gefeierte Sängerfest erinnert.

Großes Interesse erregte das Concert von Clara Novello in Berlin. Wie früher, war auch diesmal die Leistung der Künstlerin im Gebiete der geistlichen Musik die schönste; sie sang die Arie aus der Schöpfung „Nun beut die Flur". Die HH. v. Bülow und Ganz wirkten ebenfalls im Concerte mit.

Neue und neueinstudirte Opern. Aus Moskau wird vom glänzenden Erfolge einer Anfangs Februar dort zum erstenmal gegebene Nationaloper, „Groenmoboi" geschrieben. Das Sujet ist von Lenski mit vielem Talent nach einer bekannten Ballade von Schukowski behandelt; die Musik von dem dortigen Theaterdir. Werstofski. Decorationen, Maschinerien, Costumes kosten an 60,000 Silberrubel. Die erste Vorstellung war ein wahrer Triumph für den Componisten, und auf 10 Vorstellungen hinaus war kein einziger Platz mehr zu erlangen.

Im Hofoperntheater zu Wien machte Auber's alte Oper „Die Ballnacht" großartiges Fiasko. Jedenfalls war dieser negative Erfolg durch die Wahl dieser „Novität", als auch durch die verfehlte Aufführung wohl verdient.

In Köln fand Marschner's „Hans Heiling" eine ausgezeichnete Aufnahme beim Publicum.

Eine neue phantastisch-komische Oper: „Phantasien im bremer Rathskeller" von Rud. Gervais in Königsberg, hat dort in drei Concertaufführungen Aufsehen erregt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Thalberg hat das Ritterkreuz des spanischen Ordens Karl's III. erhalten.

Todesfälle. Der k. russ. Hofcapell-M., Director der Oper und des Hofkirchenchors zu St. Petersburg, Michael v. Glinka, starb in Berlin, 54 Jahre alt.

Vermischtes.

Die Muse des Hrn. v. Flotow hat von der Direction der Komischen Oper in Paris den Auftrag erhalten, zu einem gegebenen französischen Libretto die Musik zu schreiben. Der unsterblichen „Martha" des Componisten ist Paris übrigens verschlossen, da der Text einem dortigen Ballet entnommen ist, und nach den strengen Rechten des literarischen Eigenthums für keine andere Bühne benutzt werden darf.

Unter den Subscribenten der Partitur des großen Te deum von Berlioz, welches die Handlung Brandus, Dufour & Comp. edirt, befinden sich die Könige von Sachsen, Hannover und Preußen, und das französische Ministerium mit 10 Exemplaren.

Der Director Hofmann am Josefstädter Theater in Wien soll beabsichtigen, neue, in Wien noch nicht gehörte Opern auf seiner Bühne zur Aufführung zu bringen, darunter z. B. auch den „Tannhäuser".

Druckfehlerberichtigungen.

Nr. 3 S. 27 Sp. 2 Z. 9 v. u. ist statt „erhöhte" zu lesen „erzählte".

Nr. 7 S. 74 Sp. 1 Z. 8 v. o. ist zu lesen „durchringende" statt „durchbringende".

Intelligenzblatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. **Nr. 10.** Den 6. März 1857.

Franz Liszt in Leipzig.

Am 26. Februar fand das alljährlich regelmäßig wiederkehrende Concert zum Besten des Orchester-Pensions-Instituts statt. Schon seit einer Reihe von Jahren zeichnete sich dieses Concert durch seine Programme aus, indem es in Leipzig fast die einzige Gelegenheit bot, die Meisterwerke der Gegenwart dem Publicum bekannt zu machen. In den letzten Jahren waren es insbesondere die Werke von R. Wagner, welche auf diese Weise vorgeführt wurden. Diesmal war an Liszt die Einladung gerichtet worden, zwei seiner Symphonischen Dichtungen vorzuführen, und es wurden dementsprechend unter des Componisten eigner Leitung „Les Préludes" und „Mazeppa" aufgeführt.

Auf Liszt's Symphonische Dichtungen näher einzugehen, wurde uns in dies. Bl. zur Zeit noch wenig Gelegenheit geboten. Die Berichte aus St. Gallen in den letzten Nummern sind fast die ersten ausführlichen Nachrichten. Eine Doppelrecension in Nr. 22 des vor. Bandes war natürlich nur etwas ganz Vorläufiges, war ein Scherz, der die Absicht hatte, die voraussichtlich in extremster Weise auseinandergehenden Urtheile zu persifliren. Ich erwähne dies beiläufig, weil man den wahren Sinn dieses selbstverständlich nur aus der Feder eines Einzigen geflossenen Artikels mehrfach mißverstanden hat. Daß bis jetzt Liszt's Symphonische Dichtungen noch nicht ausführlicher besprochen werden konnten, dafür waren die Gründe mehrfacher Art. Einmal sind dieselben noch nicht vollständig im Druck erschienen, und es erschien daher passender, die vollständige Herausgabe erst abzuwarten, sodann aber war es insbesondere nothwendig, gerade diese Werke zuerst aus lebendiger Aufführung kennen zu lernen. Ist man mit der Richtung, mit der Art und Weise eines Componisten schon vertraut, so kann die Aufführung entbehrt werden, bei etwas ganz Neuem betrachten wir dieselbe als unerläßlich. Auch meine heutige Darstellung kann natürlich einen so vielumfassenden Gegenstand nicht erschöpfen. Zu allernächst handelt es sich weniger noch um das Speciellere, es kommt vor allen Dingen darauf an, die Hauptgesichtspuncte zu gewinnen, es handelt sich zuerst um principielle Feststellungen, und diese sollen daher im Nachstehenden gegeben werden.

So sehr die Gegenwart das Bestreben zeigt, der Kunst begreifend näher zu treten, so sehr wir dies Streben als höchst berechtigt, als nothwendig anerkennen und zu dem unserigen machen (erst vor kurzem wurde dies wieder ausgesprochen in der Besprechung der Geschichte der musikalischen Notation von Baumgartner in Nr. 8 dies. Bl.), so ist doch anderseits nicht zu vergessen, daß die Grundlage jedes Kunsturtheils das Gefühl ist. Es wird bei weiteren Fortschritten der Aesthetik gelingen, mehr und mehr begreifend die Gründe eines künstlerischen Eindrucks zu erfassen; der Eindruck selbst aber, den ein Kunstwerk auf das Gefühl macht, wird der stete Ausgangspunct bleiben müssen. In diesem Sinne hat sich neuerdings wieder unser größter Aesthetiker Vischer ausgesprochen, und ich verweise auf die betreffende Bemerkung in Nr. 5, S. 47. Nicht auf Kosten des Gefühls soll die Erkenntniß gewonnen werden, sondern auf der Grundlage desselben. „Wie auch die Welt ihm das Gefühl vertheuere, ergriffen fühlt er stets das Ungeheuere", sagt Goethe, und noch in späten Jahren bemerkt er, daß man ihn aufgefordert habe, vor allen Dingen seine Empfindung auszusprechen, bei neuen literarischen Erscheinungen den Eindruck zu beschreiben, den

sie auf ihn gemacht hätten, zunächst ohne alles Raisonnement. Unsere Zeit ist nur allzusehr geneigt, dies aus den Augen zu verlieren, in einem neuen Kunstwerk nur ein Object für theoretische Streitfragen zu erblicken, und es dürfte daher nothwendig sein, diesen Hauptgesichtspunct vor allen Dingen wieder in Erinnerung zu bringen. So ist demnach auch hier die erste Frage die nach dem unmittelbaren Eindruck der Liszt'schen Werke, und dies der einzig richtige Weg, um zu einer gründlichen Orientirung zu gelangen. Was nun diesen Eindruck betrifft, so ist zu sagen, daß er ein großer und gewaltiger ist, wie ihn nur die Werke ersten Ranges hervorbringen. Wir fühlen uns berührt von dem Hauche des Genius, es ist der Schauer und das innerliche Entzücken, welches wir empfinden, wenn uns eine neue Offenbarung im Bereiche des Schönen wird. Ein ganzer, großer und herrlicher Mensch tritt uns entgegen, eine wunderbare Individualität, wie sie in unserer Kunst noch nicht zum Ausdruck gelangt ist. Wenn die Hauptgegensätze in Liszt's Wesen, die Kraft, das Titanische einerseits und eine unendliche Weichheit und Zartheit anderseits in früheren Jahren noch auseinander fielen, unvermittelt einander gegenüber standen, so sehen wir dieselben jetzt zusammengefaßt in der höheren Einheit des Charakters. Der Sturm und Drang ist vorüber, und fertige, in sich abgeschlossene Gestaltungen geben Zeugniß von tiefinnerlicher Sammlung. Entsprechend dieser inneren Reife erscheinen die Werke durchaus maßvoll, plastisch in ihrer Gestaltung, und eine Klarheit ist darüber ergossen, wie sie nur die Schöpfungen ersten Ranges besitzen.

Ist dieser Eindruck festgestellt, und er ist es für jeden, dessen Inneres nicht gänzlich in früheren Anschauungen und Gefühlen befangen erscheint, für jeden, der innerlich der Entwickelung der Kunst bis auf die Gegenwart gefolgt ist, so ergiebt sich als die zweite Frage die nach der formellen Gestaltung. In dieser Beziehung ist zunächst daran zu erinnern, daß die Form nicht etwas für sich Bestehendes, ein- für allemal Fertiges ist. Mit jedem neuen Schönheitsideal wechselt auch die Form, wie dies durch die bisherigen großen Epochen in der Geschichte der Tonkunst bestätigt wird, und unter diesem Gesichtspunct ist daher diese Frage zu entscheiden. Ist der Inhalt schön, ist das Werk im Stande, den ersten Bedingungen aller Kunst zu genügen, einen reinen Kunsteindruck hervorzubringen, so ist die Form gerechtfertigt, sie sei welche sie wolle. Dies ist in Liszt's Werken der Fall, und die Aufgabe ist daher nicht die, vom Standpunct der reinen Form aus über Zulässigkeit oder Unzulässigkeit angebahnter Neuerungen zu streiten, oder wol gar vom alten Standpunct aus gegen das Neue zu polemisiren, sondern aus dem Inhalt und unter Hinblick auf die geschichtlichen Voraussetzungen die neue Form zu begreifen. Damit ist dann noch nicht gesagt, daß sofort jede Einzelheit, alles blos Subjective und Beiläufige mustergiltig für alle Anderen sei. Es ist zu unterscheiden zwischen dem, was aus dem neuen Ideal mit Nothwendigkeit sich ergiebt und nicht von ihm zu trennen ist, und dem, was das künstlerische Subject nur zufällig mit hinzubringt. In der Hauptsache aber besteht nur hierin das einzig richtige Verhalten jedem Fortschritt gegenüber. Jetzt sind wir freilich noch nicht so weit gediehen, die Form stets nur als wechselnden Ausdruck des Inneren zu begreifen, diese große That hat noch Keiner vollbracht, und weil dem so ist, sehen wir darüber ganz nutzlose, den Fortschritt der Kunst sogar hemmende Streitigkeiten in der Gegenwart.

Zur Aufstellung eines dritten Gesichtspunctes ferner erinnere ich an das, was ich über Liszt's Symphonische Dichtungen in Nr. 1 dies. Bl. von diesem Jahre gesagt habe. In diesen Werken ist der Weg betreten, der einzig noch übrig war, der Weg aus den bisherigen formellen Schranken der Instrumentalmusik heraus zu freier Dichtung in Tönen, es ist darin mit Bestimmtheit jenes Ziel ergriffen und verwirklicht, welches auch R. Schumann in der ersten Epoche seines Schaffens ahnte, dem er sich aber später, als er das Gebiet der Pianoforte-Composition verließ, entfremdete. Schumann hatte ganz bestimmt in früheren Jahren ein solches Ziel vor Augen, aber die Zeit war noch nicht reif, die Entwickelung der Kunst noch nicht soweit gediehen, um das solchergestalt Geschaute auf das Orchester übertragen zu können. Schumann erschrak vor den Consequenzen und that daher einen Schritt rückwärts. Wir verdanken diesem Schritte jene herrlichen Orchesterwerke, die, wie ja allgemein anerkannt, zu den bedeutendsten nach-Beethoven'schen Schöpfungen gehören. Anderseits jedoch kann ich ebensowenig verhehlen, daß mir noch heute Schumann in seiner ersten Epoche am liebsten ist, daß ich hier ihn vorzugsweise als groß und genial betrachte. Liszt nun hat diesen Schritt vollbracht, er hat den Faden der Entwickelung da aufgenommen, wo ihn seine Vorgänger fallen ließen, er ist eingetreten in den geschichtlichen Proceß als ein ganzer Deutscher, und hiernach wäre also die Idee der Symphonischen Dichtungen historisch gerechtfertigt. Ich wünsche nicht mißverstanden zu werden, wenn ich sage, daß mit der alten Symphonie nicht mehr von der Stelle zu kommen ist, und füge daher noch einige Worte zur Erklärung bei. Es kann Einer, es können Mehrere kommen, welche großes Talent mitbringen, und demnach auch noch in der Symphonie geistig Belebtes, Bedeutendes zu leisten im Stande sind. Das aber wird dann immer nur eine vielleicht vortreffliche Bereicherung des Vorhandenen sein, kein eigentlicher Fortschritt jedoch; nur ein weiterer Ausbau innerhalb des alten Princips, keine neue Schöpfung. Auch daran ist zum richtigen Verständniß des obigen Satzes zu erinnern, daß derselbe durchaus nicht durch Wagner's oder Liszt's Auftreten

hervorgerufen ist. Die gesammte Auffassung der Gegenwart in diesem Sinne war bei mir fertig, bevor noch von Wagner's Reformen die Rede war, und ich darf zum Beleg dafür nur an meine Aufsätze über Schumann und Mendelssohn und über „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper" in dies. Bl. erinnern. Wagner hat als Künstler concreter gestaltet erschaut, was ich als Aesthetiker nur in abstracter Allgemeinheit erfaßte, er bestätigte, was ich ahnte, er festigte mich in meinen Bestrebungen, ohne mir jedoch einen veränderten Weg anzuweisen. Indem ich Obiges ausspreche, kann daher nicht von einer augenblicklichen Ueberstürzung, veranlaßt vielleicht insbesondere durch die hier besprochenen Werke, die Rede sein, die Auffassung der neunten Symphonie als eines Wendepunctes, aus dem sich dann alle übrigen Consequenzen ergeben, ist in dem ersten der oben citirten Aufsätze mit vollster Bestimmtheit ausgesprochen, und alle neueren Erscheinungen sind daher nur eine Bestätigung des dort Gesagten. — Ich bezeichnete Liszt in seinem Anschluß an unsere Kunst als einen ganzen Deutschen. Es kommt jedoch jetzt noch ein zweites Moment hinzu, welches als wesentlich bestimmend zu bezeichnen ist, und daher in dieser Charakteristik nicht fehlen darf. Er ist, was soeben von ihm gesagt wurde, aber er ist zugleich Ausländer. Es ist keine bestimmte Nationalität, in die er einzuordnen wäre, es ist die organische Verschmelzung mehrerer Völkereigenthümlichkeiten, die wir in ihm vor uns haben, und er erinnert in dieser Stellung an Gluck, Mozart, Cherubini, Spontini u. A. Dieser Umstand nun verleiht seinen Werken noch eine besondere Eigenthümlichkeit, und auf dem Gebiet der Instrumentalmusik insbesondere gehört diese Erscheinung zu den selteneren. Liszt besitzt nicht dieses tiefinnerliche Weben der Empfindung, welches specifisch deutsch ist, nicht dieses Hineinwühlen, möchte ich sagen, in die innersten Tiefen, wie z. B. Schumann; aber er hat dafür wieder, was uns fehlt, den Glanz und die Pracht der Darstellung, den Reichthum brennender Farben, jene plastische Klarheit des Südländers. Man muß daher den Deutschen sagen, daß hier der Ort ist, wo sie Concessionen machen müssen, d. h. zu ihren Gunsten, um ihre Anschauungsweise zu erweitern, nicht aber in dem Sinne, als ob diese Seite bei Liszt der Entschuldigung bedürfte. Ist es doch eine alte Klage, daß wir dem Ausland uns allzusehr zuneigen, und gerade, wo eine solche Wendung am Ort wäre, verbeißen wir uns in ein specifisches Deutschthum, so z. B. auch Berlioz gegenüber. Die Einwirkung der italienischen Musik auf Deutschland ist durch die Tradition der Jahrhunderte geheiligt; gegen andere außerdeutsche Einflüsse, welche erst in neuester Zeit sich geltend gemacht haben, verhalten wir uns leicht sehr exclusiv.

Ein vierter Gesichtspunct, den ich aufzustellen habe, betrifft das Wesen der Programmmusik. Ich verweise hier auf die betreffenden Stellen in meiner „Geschichte der Musik" und auf den schon einmal in dies. Bl. citirten Aufsatz über Programmmusik im vorigen Jahrgang der „Anregungen". Die Programmmusik der neuesten Zeit ist motivirt durch die Geschichte der Kunst, und Beethoven hat derselben zuerst die volle Berechtigung erkämpft. So ließe sich Vieles, was noch in neuester Zeit Anstoß erregt hat, insbesondere bei Berlioz, im Keime schon bei Beethoven nachweisen. In solcher Bestimmtheit des Ausdrucks besteht zwar nicht ganz allein nur das Wesen der Instrumentalmusik, denn gerade das in Worten Unfaßbare, das Unsagbare zu sagen, ist die andere große Seite derselben. Aber ebenso berechtigt ist jene, ja in der Gegenwart vorzugsweise am Ort, und ich muß gestehen, daß es mich schmerzt, wenn ich sehe, wie fort und fort alte Ammenmährchen wieder aufgefrischt werden, wenn ich in Erfahrung bringe, wie jene Vorurtheile die Köpfe so sehr verfinstern, daß man unempfänglich ist für jede bessere Einsicht. Nur das Eine ist im Auge zu behalten, daß die schildernde, malende Musik keine blos äußerliche und auf Aeußerliches gerichtete sei, im Gegentheil, daß darin zugleich eine tiefere geistige Bedeutung sich kundgebe. Ist aber diese Bedingung erfüllt, so bezeichnet eine solche Richtung keinen Abweg, sondern eine Erweiterung.

Einen fünften Gesichtspunct gewinnen wir, wenn wir das Gesetz betrachten, welches die Musik des letzten Jahrhunderts gestaltet hat. Es ist, wenn wir bei Seb. Bach beginnen, den Weg durch Haydn, Mozart und Beethoven fortsetzen, und bei Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt ankommen, der Gang vom Uebergewicht des Verstandes zur allmählichen Entfesselung der Phantasie, der Gang vom Object zum Subject, von der Hingebung des Künstlers an ein Allgemeines zu jener Wendung, welche die künstlerische Subjectivität zum Mittelpunct macht. So sind wir zur Spitze der Subjectivität in neuester Zeit gelangt, und dieser Gesichtspunct führt uns zugleich jetzt aus der Allgemeinheit heraus zu concreterer Erfassung der Aufgabe. Man hat gesagt, Liszt spiele auf dem Orchester, wie früher auf dem Pianoforte. Dieser Satz ist zugleich sehr richtig und zugleich sehr falsch. Das Letztere, wenn damit gesagt ist, daß Liszt das Orchester zu Zwecken der Virtuosität gebrauche oder mißbrauche. Richtig dagegen ist der Satz, wenn er bedeuten soll, daß das Orchester und die Formen der Orchestercomposition nicht mehr eine objective Macht sind, welcher der Künstler gegenübersteht, sondern beide sich wie ein leichtes Gewand allen Regungen der Persönlichkeit anschmiegen. Das ist der Schlüssel zum Wesen dieser Compositionen, zugleich zu der Art des Orchestervortrags und der Liszt'schen Direction. Die Tondichtung ist jetzt der Spiegel, der treueste Ausdruck einer von den früheren Schranken nicht mehr eingeengten Individualität, die jetzt frei und ungehindert sich ergeht, und das ist zugleich,

wie jeder zugestehen wird, eine nothwendige Consequenz des Bisherigen, es ist darin die Verfolgung des Weges bis zum Zielpunct, und zugleich ein neuer großer Schritt vorwärts enthalten.

Ich habe mit dem Gesagten natürlich den Gegenstand noch nicht erschöpft, den vor uns liegenden Reichthum noch nicht ausgebeutet. Das jedoch kann nicht mit einemmale und in einem kürzer gehaltenen Bericht geschehen. Aber ich glaube für die erste Erfassung einige Grundzüge gegeben zu haben, die jedenfalls auch von der Folgezeit werden festgehalten werden müssen.

Ich wende mich jetzt zu der Aufführung selbst.

Groß war die Spannung, die bei uns herrschte, und schon einige Wochen vorher bildete die Nachricht von dem bevorstehenden Ereigniß den Gegenstand der Gespräche. Dafür war auch der Erfolg ein selbst hochgesteigerte Erwartungen vollständig befriedigender. Schlagend wirkten „Les Préludes“, und soweit man in solchen Dingen sicher urtheilen kann, darf man jedenfalls annehmen, daß die große Majorität gewonnen wurde. Selbst solche Musiker, die wenige Tage zuvor noch nach der bloßen Ansicht der Partituren bedenkliche Mienen machten, sind hingerissen und jetzt die enthusiastischsten Vertreter der neuen Richtung. Was „Mazeppa“ betrifft, habe ich noch Einiges hinzuzufügen. Es wäre vielleicht besser gewesen, ein anderes, den Präludien im Charakter näher stehendes Werk zu wählen. Aber Liszt wollte nicht eine nur einseitige Vertretung seiner Eigenthümlichkeit, er wollte nach zwei Hauptseiten Charakteristisches geben. So war auch der Erfolg bei „Mazeppa“ ein anderer, und während Einige geneigt sind, diese Composition noch höher zu stellen, als die Präludien, wollen sich Andere weniger damit befreunden. „Mazeppa“ ist zunächst ein großes Bravourstück für das Orchester, die titanische Seite in Liszt repräsentirend, die Composition erscheint weit gewagter, entschieden das Princip musikalischer Malerei vertretend, sie ist mehr fremdländisch, in brennenden, südlichen Farben gezeichnet. Wer jedoch nur dies in diesem Werke sehen wollte, würde allerdings nur die Aeußerlichkeiten desselben erfaßt haben. Wie das Gedicht selbst nur als eine Allegorie auftritt und einen tieferen Sinn birgt, so auch die Musik, sobald das innere Wesen derselben dem Gefühl aufgegangen ist. Es gelangt in dieser Malerei zugleich ein gewaltiges inneres Ringen zum Ausdruck und dieser titanische Trotz ist kein blos äußerlicher. — Der Eindruck des Concerts überhaupt war ein großer und erhebender, und das Publicum erfuhr, was ein einheitliches Programm wirken kann. Hinreißend wirkte auf alle Wagner's herrliches Duett aus dem „Fliegenden Holländer“ und der ausgezeichnete Vortrag des Herrn und der Frau v. Milde. Prachtvoll waren die Leistungen des Orchesters, und ihm sowie Concert-M. David gebührt dafür der wärmste Dank. Im Hinblick auf all dies Schöne wünschte ich öfter in dem Falle zu sein, dem herrlichen Institut der Gewandhausconcerte gegenüber meine ungetheilte Sympathie aussprechen zu können. Es würde dies auch sofort geschehen, wenn man in der Anordnung der Programme nur einigermaßen den Forderungen der Gegenwart nachkommen und neben den classischen Werken, die zu verdrängen keinem Menschen mit gesunden Sinnen einfallen kann, statt Gouvy'scher Symphonien z. B. die Meisterwerke der Gegenwart aufführen wollte. Wir lassen Jeden gern gewähren und räumen ihm das Recht ein, auch seine Wünsche zur Geltung zu bringen. Sowie aber möglichste Unparteilichkeit stets das Hauptbestreben dies. Bl. gewesen ist, so wünschen wir dieselbe auch bei den Kunstinstituten als Hauptgesichtspunct festgehalten zu sehen. Was namentlich die Concerte des Gewandhauses betrifft, so sollten diese immer Beethoven's schönen Ausspruch über dieselben: „Und wenn darüber nichts gedruckt würde, als die dürren Register, ich würde es doch mit Vergnügen lesen; man sieht doch, es ist Verstand darin und guter Wille gegen Alle“, gegenwärtig haben.

Eröffnet wurde das Concert mit der Ouverture zu Goethe's „Hermann und Dorothea“ von R. Schumann, Op. 136, ein nachgelassenes Werk, welches demnächst im Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur erscheint. Es ist dies eine schwächere Composition, die mehr nur ein Interesse der Pietät uns abnöthigt. Frau v. Milde sang hierauf das Gebet aus Genoveva, eine der schönsten Nummern der Oper, und zwar ebenfalls ganz vorzüglich. Adagio und Rondo für die Violine von Vieuxtemps, vorgetragen von Hrn. Grün aus Pest, war die einzige Nummer, welche als eine Inconsequenz gegen das Programm erschien und darum in der Zusammenstellung mit allen anderen Musikstücken störend wirkte. Hr. Grün übrigens leistete sehr Beachtenswerthes. Er besitzt eine vorzüglich gebildete Technik, schönen, markigen Ton, und wenn künftig noch mehr geistiger Schwung hinzukommt, so wird der junge Mann bald zu den bedeutenderen Violinisten zu zählen sein. Dies war der erste Theil des Concerts unter Leitung des Capell-M. Rietz. Der zweite Theil unter Liszt's Leitung brachte „Les Préludes“, das schon erwähnte Duett aus dem „Fliegenden Holländer“, das Concert in Es dur Nr. 1 von Liszt, vorgetragen von Hrn. H. v. Bülow, eine Romanze von Liszt, gesungen von Hrn. v. Milde, endlich „Mazeppa“. Der vortrefflichen Leistungen des Hrn. und der Frau v. Milde wurde schon gedacht. Es ist die Liszt'sche Schule des Vortrags, von der auch nach dieser Seite hin dem Publicum eine Anschauung gewährt wurde, und diese tiefinnerliche, durchgeistete, ganz von dem Gegenstand erfüllte Auffassung wirkte zündend auf die Versammlung. Hrn. H. v. Bülow werden wir binnen kurzem abermals zu hören Gelegenheit haben und ich verspare eine ausführlichere Mittheilung über sein Spiel bis dahin, da mein Bericht so schon eine unverhältniß-

mäßige Ausdehnung gewonnen hat. Nur soviel sei gesagt, daß sein Spiel eminent, daß er jedenfalls einer der allerersten Pianisten der Gegenwart ist. Er spielte das schwierige Concert Liszt's mit bewundernswerther Vollendung. Als er wiederholt gerufen wurde, zeigte sich eine kleine Opposition. Diese galt natürlich nicht der Meisterleistung, sondern infolge einer seltsamen Begriffsverwirrung dem Kritiker der „Neuen Zeitschrift für Musik", dem Autor eines besonders unliebsam gewordenen Artikels aus früherer Zeit. Liszt wurde mit der lebhaftesten Acclamation empfangen, und die Präludien insbesondere fanden stürmischen, enthusiastischen Beifall. Das ganze Concert war epochemachend, einen Wendepunct bezeichnend in den Annalen des leipziger Musiklebens. Fr. Br.

Münchner Briefe.

IX.

15. Februar.

Chauvesouris und Bajazzos haben seit Beginn der christlichen Saturnalien in unserer frommen Stadt die Alleinherrschaft usurpirt und verehren ausschließlich die modernen Rattenfänger — Strauß und Consorten — als die wahren Propheten der Tonkunst; Beethoven spielt unterdessen die Rolle eines Bischofs in partibus infidelium. Ich will diese Zeit benutzen, um Ihnen noch vor Beginn der zweiten Saison über die Leistungen der ersten zu berichten. Wenn aber in diesen Zeilen so manches unerwähnt bleibt, wovon Sie vielleicht in andern Blättern gelesen, so seien Sie überzeugt, daß ich hierfür meine guten Gründe habe. Ihnen kann ich sie wol mittheilen: fürs erste habe ich eine Idiosynkrasie gegen den Dilettantismus, wenn er sich auf seinen angestammten durchlöcherten Thron setzt und, einem unabweisbaren Drange folgend, die Backen aufbläst, und zweitens gehe ich der fatalen Lüge unserer modernen Gesellschaft wie einer giftigen Schlange aus dem Wege. Ich bin deßhalb in der Kunst, aus Nichts Etwas zu machen, ein großer Stümper.

Um zuerst von den Concerten zu sprechen, so sind auch diesmal die der Hofcapelle obenan zu stellen. Das erste Concert wurde mit Mozart's Symphonie in A dur (Nr. 34) eröffnet. Sie wurde hier zum erstenmal gegeben und mit großer Vollendung ausgeführt. Schon das Jahr, in dem sie entstand — 1774 —, weist darauf hin, daß wir an die Jugendarbeit keineswegs den Maßstab einer G moll oder C dur Symphonie anlegen dürfen. Aber aus den Klauen erkennt man den Löwen! Jener Sinn für edle Formen und ihre ebenmäßige Vertheilung, jene Klarheit der ganzen Conception — Eigenschaften, die mir die Mozart'schen Werke vor allem zu charakterisiren scheinen — bilden schon hier einen so hervorstechenden Zug, daß man glauben könnte, Hanslick habe den obersten Satz seines ästhetischen Glaubensbekenntnisses — die Aufgabe der Musik ist nur die, schöne Tonformen zu bilden — während des Anhörens der Symphonie Nr. 34 gefunden. Die zweite Abtheilung brachte Beethoven's Septett (vorgetragen von den Herren Mittermayr, C. Moralt, Müller, Sigler, Bärmann, Strauß und Ch. Mayer), das erste Duett zwischen Faust und Mephistopheles aus Spohr's „Faust" (gesungen von den HH. Kindermann und Lindemann) und J. S. Bach's Toccata in F dur, für Orchester eingerichtet von H. Esser. Ich kann in die mehrfachen Verdammungsurtheile, die man dieses Unternehmens halber gegen Esser aussprach, nicht einstimmen. Für den protestantischen Norden mag eine derartige Bearbeitung allenfalls unnöthig sein, unser katholischer Süden aber muß ihm zu großem Danke verpflichtet sein. So wird wenigstens ein Theil der Bach'schen Schätze zugänglich gemacht, da clericale Hindernisse derartige Vorträge des Organisten während des Gottesdienstes und Orgelconcerte unmöglich machen. Wie ich schon früher einmal erwähnt, sind deßhalb die Werke des romantischen Contrapunctisten unserem größeren Publicum eine terra incognita. Allerdings kommt bei einem derartigen Unternehmen sehr viel auf das Was und Wie der Bearbeitung an; in beiden Puncten ist Hr. Esser sehr glücklich gewesen. Das gewählte Musikstück birgt sehr viele einer orchestralen Bearbeitung zugängliche Elemente in sich, und Esser hat seine Aufgabe mit ebenso viel Kenntniß als feinem Sinn für das eigenthümliche Colorit gelöst. Er hat sich in die Art und Weise Bach's gänzlich „hineinindifferenzirt", um mich eines Ausdrucks aus der seligen Identitätsphilosophie des seligen Hrn. v. Schelling zu bedienen. — Das Repertoire des zweiten Concerts war folgendes: A dur Symphonie von Beethoven, Violinconcert von Mendelssohn (vorgetragen von Hrn. Lauterbach), Arie aus Rossini's Stabat mater (gesungen von Hrn. Young) und die Coriolan-Ouverture. Die Ausführung sämmtlicher Stücke ließ nichts zu wünschen übrig. Meine Abneigung gegen die Rossini'sche Arie mag vielleicht dadurch zu erklären sein, daß mir, der ich die oberbaierischen Volksweisen schon lange kenne, die salonfähige Jodelcomposition Rossini's keinen Reiz mehr bieten konnte. — Das dritte Concert begann mit Fr. Lachner's origineller D moll Symphonie. Leider gab es hier gegen den Schluß des Andante eine Schwankung, veranlaßt durch zu frühen Einsatz der obligaten Flöte. Die zweite Abtheilung brachte mit Ausnahme der Mendelssohn'schen Concertarie in B dur (gesungen von Frau Dietz) nur Neuigkeiten: Violoncellconcert (erster Satz) von Molique (vorgetragen von Hrn. Hippolyt Müller), „Abendfeier" und „Libellentanz", zwei dreistimmige Lieder von Franz Lachner (gesungen von den Damen Dietz, Kesenheimer und Lenz) und Ouverture zu „Phädra" von Ferd.

Hiller. Die Muse des Hrn. Molique scheint gerade den Schnupfen gehabt zu haben oder war aus andern Gründen bettlägerig. Sie konnte deßhalb den Meister nicht unterstützen, als er das von Hrn. Piatti bestellte Concertmöbel zusammenleimte. Hr. Müller that sein möglichstes. Großen Beifall fanden die beiden Lieder Lachner's. Der Libellentanz, ein recht duftiges Liedchen, das von einer zierlichen Violinfigur umgaukelt wird, mußte wiederholt werden. Der Erfolg der Hiller'schen Ouverture war kein glänzender. Sie wissen, daß ich nicht immer Hand in Hand mit unserem Concertpublicum gehe. In diesem Falle jedoch konnte ich ihm seine Apathie nicht verübeln; denn der Eindruck des Ganzen ist wirklich ein recht unerquicklicher. Von dem frischen und lebensfähigen Genius, der die Compositionen Hiller's sonst durchweht, sind hier kaum Spuren zu finden, und offenbar ist der Componist bei Concipirung dieses Werkes über das Stadium der Reflexion nicht hinausgekommen. Er wollte uns die erschütternde Fabel der Tragödie in Rembrandt'scher Beleuchtung vorführen und malte wunderbar genug — schwarz in schwarz. Ich würde deßhalb diese Ouverture statt „zu Phädra" „die ägyptische Finsterniß" betiteln. — Im vierten Concert endlich hörten wir die neunte Symphonie, Weber's Concertstück in F moll für Pianoforte, Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt", eine Suite von Händel, Tarantella von E. Pauer und die Oberon-Ouverture. Die Aufführung der neunten Symphonie war in jeder Beziehung eine der besten, die ich bisher gehört; die Soli wurden gesungen von den Damen Schwarzbach und Lenz und den HH. Young und Kindermann. Ueber die vorzüglichen Leistungen des Hrn. Ernst Pauer, der das Weber'sche Concertstück, die Suite von Händel und die Tarantella spielte, haben Sie schon berichtet gelegentlich seines Auftretens in Leipzig. Ich kann dem dort Gesagten nur beistimmen. Hr. Pauer veranstaltete auch eine Matinée im Salon des Hof-Pianofortefabrikanten Hrn. Alois Bieber; hier spielte er: Präludium und Fuge in A moll von J. S. Bach, Andante in F von Beethoven, dessen 32 Variationen in C moll und die Sonaten in B dur und C moll (Op. 106 u. Op. 111). Ueberall wurde ihm der reichste Beifall zutheil.

In den Soiréen der HH. Lauterbach und Wüllner (unter Mitwirkung der HH. Bärmann, Kahl, E. Moralt und Hippolyt Müller) kamen folgende Werke zur Aufführung: Sonate mit Violine von J. S. Bach (H moll), Präludium und Fuge für Piano von Händel, zwei Quartette und ein Trio von J. Haydn, Mozart's C dur Quartett und dessen Clavierquartett in Es, Beethoven's C dur Quartett (Op. 59), zweimal das Cis moll Quartett, das Trio in Es dur (Op. 1), das für Piano, Clarinette und Violoncell (Op. 11) und Mendelssohn's Sonate mit Violoncell (B dur). Ich kann das den Leistungen dieser Künstler gespendete Lob nur neuerdings bestätigen. Der demnächst beginnende zweite Cyclus wird u. a. Beethoven's B dur Quartett (mit den sechs Sätzen), Schubert's Quartett in D moll, eines von R. Volkmann und Schumann's Clavierquintett bringen, eine Auswahl, die schon im voraus den wärmsten Dank verdient. Die Krone jedoch von all diesen zukünftigen Genüssen wird Beethoven's große Messe sein, welche die Hofcapelle am Palmsonntag aufzuführen gedenkt.

Aus den übrigen Concerten hebe ich noch hervor eine Matinée der HH. Wüllner und Scholtz im Salon des Hrn. Bieber, und im Museum eine Soirée des Frl. Feldhaus, die mit frischer und biegsamer Stimme gute Schule verbindet, und für das Soubrettenfach eine sehr glückliche Acquisition sein wird. In der vorerwähnten Matinée kamen ausschließlich Compositionen der HH. Scholtz und Wüllner zur Aufführung; von jedem ein Trio, von Scholtz Variationen „im ernsten Styl" und von Wüllner drei Lieder für eine Singstimme. Die Anerkennung, die den Bestrebungen der beiden Künstler zutheil wurde, war eine wohlverdiente. — Ein Concert der Frau Clara Schumann stand in Aussicht. Von allen Seiten war man darüber erfreut, und kam ihrem Unternehmen in jeder Weise entgegen. Da hieß es auf einmal, die Vorstände des Museums hätten ihr während des Carnevals den Saal verweigert. Was an der Geschichte Wahres ist, will ich nicht entscheiden. Soviel ist gewiß, daß während des Carnevals der Saal zweimal für Concerte abgetreten wurde.

Nun zum Theater! Seit meinem letzten Berichte wurden mancherlei Opern als „neueinstudirt" gegeben. Da kam zuerst Donizetti's „Favorite", die mitsammt der Trägerin der Titelrolle, einem Frl. Meichsner aus Berlin und Schülerin (?) der Unger-Sabatier, ein glänzendes, aber gerechtes Fiasco machte. Dann kam die „Jessonda", in der Frau Maximilien wol unübertrefflich sein dürfte; dann Fioravanti's „Dorfsängerinnen", „Wildschütz", „Fra Diavolo", „Entführung" und „Titus". Dieser Letztere wird sich trotz der schönen Leistung der Frau Maximilien als Sextus auch diesmal nicht auf die Dauer halten können. Abgesehen von der Abgeschmacktheit des Buches und der dem Componisten zur Ausarbeitung kurz zugemessenen Zeit — Momente, die nicht ohne schlimmen Einfluß auf die Musik bleiben konnten —, ganz abgesehen davon bleibt immer noch ein tiefer liegendes Drittes, das uns im Titus den Styl Mozart's alterirt erscheinen läßt. Mozart mußte, nachdem er einen „Don Juan" geschrieben, eine *Opera seria* machen! Ueberlegt man jedes Wort dieses Satzes recht genau, so wird man bald finden, warum Titus gerade so und nicht anders werden konnte. Börne drückt das in seiner Weise aus, und meint, Mozart müsse Zahnweh gehabt haben, als er den Titus componirte. — Die nächsten Opern, die in Scene gehen werden, sind: Dittersdorf's „Hieronymus Knicker" und

Gluck's „Orpheus". — Von Gästen erwarten wir in nächster Zeit Frau Ney-Bürde und Hrn. Steger. Hinsichtlich vergangener und zukünftiger Personalveränderungen muß ich diesmal hoch oben anfangen. Die Pensionirung Dingelstedt's! Das war die brennende Frage, die seit Beginn dieses Jahres auch in der obscursten Bierkneipe, und von Leuten abgehandelt wurde, die seit undenklichen Zeiten das Theater nur von außen kennen. Erlassen Sie mir die langweilige Arbeit, zu den 999 Nekrologen pro et contra den tausendsten zu fügen. Die Thatsache an sich kann uns völlig genügen. Den größten Impuls zur Amovirung Dingelstedt's mögen wol financielle Bedenken gegeben haben. Außerdem hatte sich Hr. Dingelstedt in den Coterien aller Farben verhaßt gemacht durch jenes verletzende Vornehmthun, wie wir es fast immer an Leuten beobachten, die eine unvermuthete Carrière machen. Baron Frays hat nun die Intendantur zum drittenmal übernommen. Frl. Kesenheimer wird München verlassen und ein Engagement in Frankfurt antreten. Hingegen wird demnächst wieder Frl. Hefner auftreten, nachdem sie sich über zwei Jahre aus Gesundheitsrücksichten von der Bühne entfernt gehalten. Die in neuester Zeit wieder angeknüpften Unterhandlungen mit Hrn. Härtinger wurden vor wenigen Tagen wieder abgebrochen. Man konnte sich über den neuen Contract nicht einigen. ⊿

Aus Magdeburg.

Auch im neuen Jahre boten die Concerte der Loge, Harmonie- und Casinogesellschaft viel Anziehendes. Die Symphonien: G moll von Mozart, A moll von Mendelssohn, B dur und C moll von Gade, E moll von Hiller, sowie die Ouverturen zu „Tannhäuser" von Wagner, „Iphigenie" von Gluck, „Egmont" von Beethoven, „Templer und Jüdin" von Marschner, „Tell" von Rossini, „Oberon" von Weber, „Vampyr" von Lindpaintner und zu den „Lustigen Weibern" von Nicolai sind anerkennenswerthe Kunstleistungen unseres Orchesters unter Mühling's Leitung. Selbst auswärtige Künstler haben unverholen ihre vollkommenste Befriedigung über die exacte Ausführung ausgesprochen, und dem aufmerksamen Beobachter können die Fortschritte des für diese Saison zu jenen Concerten engagirten Orchesters in Bezug auf kräftiges Zusammenwirken zu einem kunstgerechten Ensemble nicht unbemerkt geblieben sein.

Unter den Solovorträgen sind vor allen die des Hrn. Laub aus Berlin, des Hrn. Grützmacher aus Leipzig, des Hrn. Killmer aus Koburg, sowie die von Frl. Jenny Meyer aus Berlin und von Frl. Lina Ganz hier zu nennen. Hr. Laub gehört nicht zu jenen Virtuosen, die mit ein paar brillanten Salonstücken, deren musikalischer Werth außerdem noch fraglich ist, in allen Concerten Parade reiten; sein Repertoire ist so umfangreich, so vielseitig und höheren Kunstinteressen entsprechend, daß ein ganz durchbildeter Musiker dazu gehört, um mit dergleichen Piècen zu gefallen, zu begeistern. In Wahrheit waren aber die von dem Meister vorgetragenen Compositionen — Concert in D für die Violine von Beethoven mit prächtigen Cadenzen von Joachim, Chaconne von Bach, Concert von Mendelssohn ꝛc. — mit einem nicht enden wollenden Beifallssturme begleitet. Hr. Laub besitzt alle die Eigenschaften, die ihn an die Seite der vollendetsten Meister auf der Violine setzen; man ziehe in Betracht Fülle des Tons, Reinheit, Sicherheit, Gewandtheit, Verständniß und Durchdringung der Composition, überall finden wir einen würdigen Repräsentanten der Kunst, der mit derselben Meisterschaft, gestützt auf gründliche Studien, auch im Stande ist, seinen Part im Streichquartett auszuführen. Im Verein von hiesigen geschätzten Künstlern gab Herr Laub noch eine Quartett-Soirée, die den Freunden classischer Musik unvergeßlich bleiben wird. Hr. Grützmacher, als Virtuos auf dem Violoncell und als Componist für dieses Instrument bereits bei uns bekannt, hat auch diesmal wieder durch Eleganz seines Spieles im Vortrage seiner höchst ansprechenden Compositionen sich die Sympathien und die Gunst des Publicums erworben. Hr. Killmer ist uns ein recht seltener Gast geworden, trotzdem daß seine Leistungen hier stets durch entschiedenen Beifall gewürdigt wurden. Der Aufenthalt in Koburg und Gotha seit seinem Scheiden von hier hat ihm einen großen Gewinn für seine Kunst gebracht; die Stimme hat sich in der prächtigsten Weise weiter entfaltet. Wir sahen besonders in dem Vortrage des Mendelssohn'schen Liedes „Ueber die Berge ꝛc." ein ernst gemeintes Eindringen in den Gegenstand, und der Sänger stellte in dem Hörer eine Situation her, die in hohem Grade Herz und Gemüth befriedigte. Wol hätten wir eine größere Vielseitigkeit in Auswahl der Lieder gewünscht; ein Künstler, den man gegenwärtig zu den besten deutschen Baritonisten zählt, kann sich unmöglich ein so eng abgegrenztes Repertoire zuweisen. Frl. Mayer's erstes Auftreten hatte eine solche Sensation hervorgebracht, daß die Harmoniegesellschaft sich eine Ehre daraus machte, die geschätzte Sängerin sobald wieder vorzuführen. Wiederholen wir von neuem, daß jene Dame eine kräftige, frische Altstimme besitzt, zu der sich eine seltene Technik gesellt, so müssen wir auch bekennen, daß ihr Vortrag noch nicht kunstgerecht, idealisirend genug ist, um die Saiten des Herzens zu einem solchen Gleichklange anzuschlagen, wie Johanna Wagner in so überraschender Weise vermag. Auch die Klangfarbe der tiefen Töne, sowie die Aussprache des Textes erregten zuweilen ein Mißbehagen.

Unter den an der hiesigen Oper engagirten Mitgliedern genießt Frl. Lina Ganz einer ganz besonderen

Achtung, der zufolge sie auch in den Concerten obengenannter Gesellschaften gern gesehen wird. Ihre Arien und Lieder werden häufig so beifällig und wohlwollend aufgenommen, daß die Leistung mancher fremden Sängerin in den Hintergrund tritt. — Auch von Hrn. Beck (Violinist) und Hrn. Schapler (Violoncellist) hörten wir in den letzten Concertabenden recht gelungene Solovorträge. — Franz Liszt hat die vorläufige Anfrage, resp. Einladung in Bezug auf Direction seiner epochemachenden symphonischen Dichtungen für jetzt (ebenso wie in München, Wien und andern Städten) abgelehnt.

J. G.

Beleuchtung der Erwiderung

des Hrn. Friedrich Th. Kaufmann in Dresden in Nr. 7 dieser Blätter.

Im Interesse der Wissenschaft und Kunst halte ich mich für moralisch verpflichtet, den von mir in Nr. 5 d. Z. besprochenen Vorgang in Hrn. Kaufmann's Atelier — von dem dort Gesagten ich auch nicht eine Sylbe zurücknehme — auf Grundlage der Erwiderung des Hrn. Kaufmann bis in die letzten Consequenzen zu verfolgen, und spreche gleich Eingangs aufs bestimmteste aus: daß die in jener Erwiderung enthaltene seinsollende Aufklärung gerade mir, dem Gegner, sowie Allen, welche dem Gegenstande auch nur einige Aufmerksamkeit zu schenken geneigt sind, genügende Behelfe in die Hand giebt, um die von mir in Nr. 5 d. Z. ganz bestimmt ausgesprochene Ansicht: „daß der Trompeter-Automat des Hrn. K. auf Täuschung beruhe" begründen und bekräftigen zu können.

Zunächst ist es aber nothwendig, die nachfolgende, bedeutungsvollste Stelle aus der Erwiderung des Hrn. K. wörtlich den geehrten Lesern ins Gedächtniß zurückzurufen:

„Was zunächst den „höchst komischen Vorfall" betrifft, daß sich während des Blasens durch Anstoßen an die Trompete dieselbe heruntergesenkt habe, so ist dies keineswegs, wie Hr. Gottwald meint, „der unglücklichste oder glücklichste Moment, den wol je dieser kühne Trompeter während seiner künstlerischen Laufbahn erlebt hat", es ist ihm dies im Gegentheil sehr oft, selbst vor zahlreichem Concertpublicum passirt, und geht ganz natürlich zu, da die Trompete nur an ein ein klein wenig vor der Maske vorstehendes Stück Trompetenrohr angesetzt ist. Daß er dann auch ohne Trompete noch Töne hervorgebracht hat, ist ebenso natürlich, da die durch sehr zusammengesetzten Mechanismus nachgeahmten Lippen (nebst der Vorrichtung, dieselben mehr oder weniger zu spannen), ferner das Mundstück und das etwa drei Zoll lange oberste Stück der Trompete im Innern des Kopfes des Automaten fest ist, und er daher, wenn die Trompete nicht oder nicht luftdicht angesetzt ist, auf dem Mundstück und einem Stück Trompetenrohr bläst. Diese so hervorgebrachten Töne sind aber keineswegs Trompetentöne, sondern sind denen zu vergleichen, welche z. B. der Oboebläser auf dem Rohre ohne Instrument, und der Trompetenbläser auf dem bloßen Mundstücke ꝛc. hervorbringen kann. Die Worte des Hrn. Gottwald: „und blies nun — staune, wer staunen kann — ohne Trompete mit ausgesuchter Bosheit ebenso vortrefflich, als früher mit der Trompete", muß ich daher als Unwahrheit zurückweisen und kann nur darüber staunen, daß Hr. Gottwald diesen bedeutenden Ton- oder vielmehr Klangunterschied nicht gehört hat oder nicht gehört haben will."

Von dem innern Mechanismus, dem im Kopfe des Automaten befindlichen höchst bedenklichen zweiten, oder vielmehr ersten Mundstück sammt dreizolligem Trompetenrohr, und von den „durch sehr zusammengesetzten Mechanismus nachgeahmten Lippen, nebst der Vorrichtung, dieselben mehr oder weniger zu spannen," kann hier — da dies alles zur Zeit noch Geheimniß des Hrn. K. ist — nun freilich keine Rede sein.

Aber den ewigen unwandelbaren Naturgesetzen wird sich hoffentlich auch der Kaufmann'sche Trompeter nicht entziehen können, und so mag auf Grundlage nachfolgender als allgemein giltig anerkannter akustischen Grundsätze, die auch nicht die geringste Ausnahme dulden, jene Erklärung **ohne** Aufklärung geprüft werden.

I. „Die Höhe und Tiefe eines Tones wird von der Länge der schwingenden Luftsäule bestimmt."

II. „Wird eine schwingende Luftsäule verkürzt, so ist auch in demselben Moment der Ton um soviel höher, als der Luftsäule an Länge entzogen wurde."

Bei jenem von mir mitgetheilten Vorgange wurde — wenn ich nach Hrn. Kaufmann's Ausspruch die Trompete als nicht illusorisch annehmen will — die ganze schwingende Luftsäule — also die Luftsäule der äußeren Trompete in Verbindung mit der angeblich kleinen im Innern des Automaten, welche letztere nur in dem Verhältnisse des zehnten Theiles zur Hauptluftsäule beiläufig angeschlagen werden soll — während ihres Schwingens und Tönens, und zwar plötzlich mit einem einzigen Ruck um mindestens $^{9}/_{10}$ ihrer Schwingungen beraubt. Wie ist es nun, wenn nicht Himmel und Erde zusammenfallen sollen, irgend möglich, daß bei dieser gewaltsamen plötzlichen Störung der schwingenden Luftsäule, auf Grundlage der früher erwähnten beiden unumstößlichen Grundsätze,

1) die ganz gleiche Tonhöhe, ohne die geringste Unterbrechung des Tones,

2) die ganz gleiche Tonart, die gegen die frühere nicht einmal um das pythagoräische Komma weder zu hoch noch zu tief war, ferner

3) mit der gleichen Tonhöhe und der ganz gleichen Tonart gleichzeitig die qualitativen Eigenschaften des Tones selbst, nur mit ganz ge-

ringer Modification, auf welche ich später noch zu sprechen komme, erhalten werden konnten?

Wie waren endlich bei der nun allein activen, kaum sechszolligen Luftsäule

4) Doppel- und andere als Naturtöne möglich?

Wie konnten endlich bei dieser ganz kleinen Luftsäule

5) die Töne ebenso begrenzt und scharf getrennt erscheinen, als dies früher stattgefunden?

Denselben Einfluß, das heißt in Wahrheit gar keinen Einfluß, äußerte gleichfalls das Wiederansetzen der Trompete, wo doch die Hauptluftsäule aufs neue hinzutreten sollte.

Wenn man nun aber bei diesem fait accompli von der Hauptluftsäule nach allen den fünf angegebenen Richtungen hin thatsächlich gar keine Wirkung verspürte, so wird die erklärende Antwort einfach und natürlich dahin lauten müssen: daß in Wirklichkeit überhaupt keine solche Hauptluftsäule — was hier gleichbedeutend ist mit Trompete — vorhanden war.

Aus diesem ganzen nun dargelegten Vorgange resultirt augenfällig: daß der künstliche Trompeterautomat des Hrn. K. nur zum Schein die Trompete an die Lippen setzt, und daß derselbe eigentlich ein durch Aufziehen in Thätigkeit zu setzendes Spielwerk — gleich den Spieluhren und andern ähnlichen Werken — sei, dessen Schall durch die Oeffnung des Mundes heraus — durch jene declarirte Röhre — in die Trompete weiter fortgeleitet wird. Die letztere ist also nicht tonerzeugendes Instrument selbst, sondern dient nur zur Fortleitung des Schalles, und nur diese eine Activität kann ich demselben zugestehen. Daß die qualitativen Eigenschaften des Tones durch das Ab- und Zutreten der Trompete auf diese Weise keine Veränderung erleiden konnten, und eben nur eine unbedeutende Schallverstärkung die ganz natürliche Folge und das einzig Wahrnehmbare war, erklärt sich selbstverständlich aus der Combination jenes Mysteriums.

Wol nur auf Rechnung dieser ganz geringen Klangdifferenz allein erlaubte sich Hr. K. meinen Ausspruch — wie der geehrte Leser aber sieht, in gänzlich unzurechtfertigender Weise — als Unwahrheit zu degradiren.

Wenn aber Hr. K. diese unbedeutende Verstärkung und Verminderung des Schalles in Vergleich mit den Tönen einer Oboe und deren Rohr allein, oder mit denen einer Trompete und dem bloßen Mundstück derselben bringt, und derselbe Recht haben sollte: dann hätte ich durch mein Urtheil eine totale Unzurechnungsfähigkeit bewiesen, und es wäre unstreitig ein kleiner musikalischer Hottentotte an mir verdorben. Einstweilen glaube ich aber die Ansprüche auf dieses Hottentottenthum noch aufgeben zu dürfen, und bin gezwungen — da man jene durch die äußere Trompete bewirkte geringe Schallverstärkung doch unmöglich als active Thätigkeit dem Automaten octroyiren kann — nochmals zu wiederholen: daß der Trompeter ohne Instrument eben so vortrefflich, als früher mit demselben blies, und könnte allenfalls heute — da es nicht im humoristischen Tone, zu dem ich damals so ganz von selbst gedrängt wurde, geht — die „ausgesuchte Bosheit" in diesem Satze auslassen.

Die gegen mich citirten Berichterstatter, worunter C. M. v. Weber u. A., beirren mich in meiner Ansicht und meinem Urtheil auch nicht im geringsten. Selbst diesen erwähnten musikalischen Autoritäten kann ich meine eigene Ueberzeugung um keinen Preis opfern! Hätten aber die letztern „dieses Ausderrollefallen des K.'schen Trompeters gleich mir erlebt", wer weiß, welche Modification das Urtheil über denselben erfahren haben würde.

Die Autorität, auf welche ich mich berufe, wird wol schließlich doch die untrüglichste, weil unwandelbarste, sein: „die Natur mit ihren ewigen Gesetzen".

Hr. K. aber dürfte nun auf Grundlage jener beiden Eingangs citirten akustischen Grundsätze einen stichhaltigen Beweis zu liefern haben, wie es möglich war, daß trotz dem sichtbaren Ab- und Zutreten der Hauptluftsäule kein hörbarer Einfluß nach jenen fünf bezeichneten Richtungen hin wahrzunehmen war. Wer jene beiden Grundsätze als wahr anerkennt, muß sich auch deren Consequenzen fügen.

Die vorstehende Erklärung, zu der ich mich nothgedrungen und schwer entschlossen habe — da ich in Hrn. K. jun. einen eben so bescheidenen, zuvorkommenden, und in seinem Fache so durch und durch tüchtigen Mann kennen gelernt — ist durchaus nicht in der Absicht geschrieben, um hierdurch diesen anerkannt tüchtigen Mechaniker zu prostituiren oder zu kränken, welche Ansicht sich bei den geehrten Lesern aus der sonstigen Anerkennung der Kaufmann'schen Leistungen in meinem frühern hierauf bezüglichen Artikel wol auch gebildet haben dürfte.

Die aufrichtige Versicherung kann ich Hrn. K. geben, daß nur ein Grund mich bestimmte, diese Angelegenheit in die Oeffentlichkeit zu bringen: den über diesen Gegenstand möglicherweise verbreiteten falschen Ansichten entgegenzuarbeiten, und dadurch die Wissenschaft vor einem Irrthum zu bewahren. Möge Hr. K. in diesem gutgemeinten Sinne diese vorstehenden Zeilen hinnehmen!

Durch meine früheren in dieser Zeitschrift veröffentlichten, in diese Sphäre einschlagenden Arbeiten (Bd. 34, Nr. 12 u. 13, und Bd. 36, Nr. 22, 24 u. 25), die von sachverständigen Fachmännern nach Gebühr gewürdigt wurden und lobende Anerkennung fanden (Bd. 35, S. 238; Bd. 36, S. 175), glaube ich mir das Recht erworben zu haben, in dieser Angelegenheit auch ein Wort mitreden zu dürfen. Wurde übrigens die Erwiderung des Hrn. K. aus Pietät für seinen Vater geschrieben, so kann ich dieselbe an sich nur achten, obwol hier-

bei andere noch gewichtigere Verpflichtungen jene Pietät hätten in den Hintergrund drängen sollen.

Sollte aber Hr. K. Grund haben, sich jetzt noch nicht beruhigen zu können, und würde derselbe die vorangehende Auseinandersetzung ignoriren, oder meine ausgesprochene Ansicht einfach und wohlfeil wieder als Unwahrheit zurückweisen wollen — was ich aber zur Ehre des Hrn. K. kaum glauben kann —, dann bleibt in der Folge für uns Beide nur noch ein Weg übrig: seinen Trompeter-Automaten einer strengen, gewissenhaften Prüfung, bei welcher jeder von uns zwei sachverständige Zeugen zuziehen darf, zu unterziehen, wobei ich im Interesse der Sache extra noch das Opfer bringe, eine Reise von Hohenelbe nach Dresden auf meine eigenen Kosten zu machen. Bei dieser Prüfung verlange ich zur Beruhigung für Hrn. K. durchaus keine Kenntnißnahme des inneren Mechanismus; doch müssen mir drei zu machende Experimente, aus denen eigentlich die Prüfung zu bestehen hat, und welche dem Automaten nicht den geringsten Schaden zufügen werden — die aber einstweilen noch mein Geheimniß bleiben —, im vorhinein zugestanden werden. Der Erfolg jedes einzelnen Experimentes würde schriftlich notirt, von den Zeugen und uns Beiden unterfertigt, und dann in dieser Zeitschrift veröffentlicht werden.

Hohenelbe, den 2. Februar 1857.

Heinrich Gottwald.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Königsberg. Das neueste Ereigniß ist die erstmalige Aufführung des „Nordstern“ vor wenig Publicum. Meyerbeer ist ein großer Meister und ein verehrungswürdiger Genius: denn er kann, was er will, und er will ... unser aller Componistensünden tragen. In der That giebt es nichts, was zu dem Musikalischdramatischverbotenen gehörte, was Meyerbeer nicht gethan hätte, sicherlich, um nun endlich sagen zu können: „Seht, ihr Lieben, so excellent muß man Das machen, was man überhaupt nicht machen sollte. Thut ihr es nimmer! — ich freilich darf, ja muß es; denn das ist meine historische Mission. Man muß aber: die Kunstmittel kennen und behandeln können; man soll: nur naturgemäßen Gebrauch davon machen. Jenes verstehe ich, dieses unterließ ich, und darum ist mein Nordstern nur eine glänzende — Schnuppe.“ — Im Theater wurde „Faust“ von Spohr wiederholt gegeben; die Musik hat entzückend schöne lyrische Partien; Faust singt freilich nicht faustisch und Mephisto nicht mephistophelisch, aber dafür singen diese Beiden, wie alle Uebrigen dazu vortrefflich menschlich, und das Orchester spielt dazu ausgezeichnet Spohr'sch. Wir sind zufrieden. Capell-M. Hauser hat vortrefflich und mit Liebe zur Sache einstudirt. „Tannhäuser“ wurde zum 33. Mal gegeben und zwar, in Anbetracht der zum Theil mißlichen Kräfte, in guter Art. Frl. Wölfel sang den Hirten rein; diese Sängerin macht gute Gesangscompositionen bekannt, sie ist in musikalischen Kreisen hier hochgeschätzt, auch rühmt man ihren Unterricht. Frau Knopp-Fehringer gab zum Benefiz Donizetti's „Belisar“ und glänzte trotz reducirter Mittel als Antonina. Hervorruf 2c. verdient. Sodann führte Hr. Hauser die symphonische Dichtung „Orpheus“ von Liszt mit dem Orchester auf — ein Ereigniß, das wir Frau Knopp zu danken haben. Das Stück kam wie eine klingende Vision aus den Instrumenten, die etwas ängstlich und nicht wirksam spielten. Könnte Liszt mit den Fingern Orchester spielen und seine Hände schwebten in der Abenddämmerung über den Tasten, so dürfte sein Geist in einer Art Halbträumerei solche Musik ausströmen, wie wir sie hier hörten. Es war plötzlich aus, ehe wir noch recht ins Hören gekommen waren. Wer hiernach Liszt noch Effectspeculation vorwirft, findet Widerspruch: denn eine so stille Musik, die, halb aus der Idee in die Wirklichkeit getreten, schon wieder verhallte, kam uns nie vor. Die Partitur ist, was Klangmalerei und Stimmenleben betrifft, eine wunderschöne Arbeit. Wir möchten und wünschten aber zum rechten Urtheilshalt diese Tondichtung unter Liszt von seinen Weimeranern hören; so, wie sie hier klang, hatte sie bei allem Instrumentationsduft etwas Befremdendes. Wir wünschen aber mehr davon, denn jede freie Geistesproduction ist uns interessant, wenn sie aus so hochgebildetem Geiste entspringt. Es ist jetzt eine Zeit, wo sich die Phantasie von den Fesseln historischer Formensatzungen befreien, wo sie frei produciren (sowie der Wissenschaftsgeist „frei forschen“) will; es ereignet sich dabei wol manches Sonderbare und Abenteuerliche — doch wird nur so weiter gekommen. Liszt's Princip ist ein Stück vom Geiste eines Columbus, den es ins Weite zog und — auch uns wird vielleicht noch eine neue Welt entdeckt. L. K.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frau Bürde-Ney wird diesen Monat ein längeres Gastspiel in München beginnen.

Clara Schumann wird im nächsten Monat zum zweitenmal eine Concertreise nach London antreten.

Ole Bull gedenkt Amerika zu verlassen und wieder in sein Vaterland Norwegen heimzukehren.

Der junge Arthur Napoleon hat zuletzt in Posen mit großem Beifall concertirt, er wendet sich von da nach Breslau.

Clara Novello hat bei ihrem wiederholten Auftreten in Berlin immer größern Enthusiasmus erregt. Ihre Concerte sind die genußreichsten der Saison.

Der Sänger Reichardt, den wir in dieser Saison in Leipzig zu hören Gelegenheit hatten, und der gegenwärtig in Paris

mit großem Beifall singt, wird wahrscheinlich ein Engagement als erster Tenorist am italienischen Theater in London annehmen.

Musikfeste, Aufführungen. Die deutsche Liedertafel in Brüssel hatte ein Faschingsconcert veranstaltet, bei dem Lieder von Mozart, Weber, Reissiger u. A. gesungen wurden und bei den Belgiern große Theilnahme fanden.

Eine glänzende Aufführung des „Hans Heiling" fand in Köln bei Marschner's Anwesenheit statt, der seine Oper dirigirte. Er wurde mit Jubel und Tusch empfangen, gerufen, mit einem Lorberkranz geschmückt; die Begeisterung war so groß, daß man sofort eine Wiederholung der Oper ansetzen mußte.

Das 10. Abonnementconcert in St. Gallen brachte die siebente Symphonie Beethoven's, die Ouverturen zum „Fliegenden Holländer" und „Don Juan" mit einem Schluß von H. Sczabrowsky, den Friedensmarsch aus „Rienzi", außerdem eine Arie aus „Hans Heiling" und Lieder, gesungen von Frl. Stehle.

Neue und neueinstudirte Opern. In Dresden wurde Gluck's „Armide" neu einstudirt und mit höchst geschmackvoller Ausstattung aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Den Preis, den die mannheimer Tonhalle auf Ouverture, Zwischenacte und die zur Handlung gehörige Musik zu Schiller's „Jungfrau von Orleans" ausgesetzt hatte, hat unter 22 Bewerbern der Musik-Dir. L. Hetsch in Mannheim erhalten. Preisrichter waren die HH. Spohr, Vincenz Lachner und Strauß in Karlsruhe.

Der um die Musik vielfach verdiente Seminarlehrer L. Erk in Berlin hat das Prädicat eines königl. Musikdirectors erhalten.

Vermischtes.

Einem der thätigsten und verdienstvollsten Alterthumsforscher im Gebiete der Musik, dem Hrn. L. Otto Kade in Dresden, ist kürzlich ein für die vaterländische Kunst- und Musikgeschichte höchst interessanter Fund geglückt. Bei den vielfachen Nachforschungen des Hrn. Kade in den reichen Kirchenbibliotheken Sachsens fand er in der Stadtkirche einer unserer Mittelstädte unter anderen merkwürdigen Compositionen jene Messe, die der churfürstl. sächs. Capellmeister Antonius Scandellus (geb. 1517 in Brescia, gest. 1580 zu Dresden) auf den Tod des großen Churfürsten Moritz schrieb, der im Jahre 1553 in der Schlacht bei Sievershausen fiel. Das Exemplar dieser Messe ist im Manuscripte im größten Landchartenformat mit großer und außerordentlich schöner Schrift gearbeitet und führt den vollständigen Titel: **Missa Sex vocum super Epitaphium Illustrissimi Principis ac Domini, Domini Mauricii Ducis et Electoris Saxoniae etc. ab *Anthonio Scandello* Italo, composta. Torgæ, Anno 1562.** Diese Messe war zwar schon im Jahre 1553 gedruckt, wie der Katalog der dresdner Hofcapelle angiebt, Hr. Kade hat jedoch trotz vieler Bemühungen selbst in den bedeutendsten Musikbibliotheken Deutschlands, wie in Wien, München, Berlin, Kassel u. s. w. kein Exemplar dieses Druckes auffinden können, und es würde dieses Manuscript sonach als ein Unicum zu betrachten sein. Das Werk selbst ist von bedeutendem musikalischen Werth, die Trauer um den gefallenen Helden drückt sich darin in höchst würdiger Weise aus. Es ist das erste größere Werk von Scandellus, auf welches später eine ansehnliche Reihe ebenfalls höchst bedeutungsvoller Arbeiten folgte (eine Sammlung italienischer Canzonetten zu 4 Stimmen, 1566, zwei andere Messen, zwei Sammlungen geistlicher Lieder zu 4 bis 8 Stimmen aus den Jahren 1568 bis 1575, eine herrliche Sammlung weltlicher Volkslieder, 1578, und seine große Passions- und Auferstehungsgeschichte). Aus allen diesen Werken hat Hr. Kade in seinen Vorlesungen über die ältere Capellgeschichte Sachsens, die er im Winter 1854 in Dresden öffentlich hielt, Proben zu Gehör gebracht und diesen Künstler wieder in das Gedächtniß zurückgeführt, der durch seinen langen Aufenthalt in Sachsen diesem angehört, und auf dessen künstlerische Leistungen Sachsen mit Recht stolz sein kann.

Schlesinger's „Echo" bringt in Nr. 6 eine Warnung der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung vor dem Debit der von L. Holle in Wolfenbüttel angekündigten Gesammtausgabe von C. M. v. Weber's Compositionen, da diese Werke das rechtmäßige, contractlich und gerichtlich anerkannte Eigenthum der Schlesinger'schen Handlung sind.

Stuttgart soll ebenfalls vom 15. April an mit einer Musikschule in zwei Abtheilungen (Künstler- und Dilettantenschule) beglückt werden. Dr. Faißt und Speidel werden unter den Lehrern genannt.

Das Directorium der „Deutschen Tonhalle" in Mannheim veröffentlicht ein neues Preisausschreiben für eine Claviersonate in den üblichen vier Sätzen, welche behufs der weiteren Verbreitung in der Ausführung nicht schwieriger als Mozart's bekannte Phantasie und Sonate (C moll) und die leichteren Beethoven'schen Sonaten sein soll. Die Wahl der Tonarten und des Tactes ist dem Componisten gestattet.

Briefkasten.

H. S. Wir erwarten Ihre Fortsetzung und ersuchen Sie, dieselbe bald an uns gelangen zu lassen.

X in L. Die von Ihnen erwähnte Handlung ist jetzt so sehr in Anspruch genommen, daß sie für einige Zeit gar keine Sendungen annimmt.

α in β. Die betreffenden Nummern sind ebenso regelmäßig wie jede andere expedirt worden; sie wurden mit Post an Sie abgesendet. Wir bitten gelegentlich um Nachricht, ob Sie dieselben empfangen haben.

Lx. Der gewünschte Artikel erscheint in einer der nächsten Nummern. Ihre Arbeit eilt nicht und Sie können daher ganz nach Bequemlichkeit daran schreiben. Da sie so lang wird, entsteht übrigens die Frage, ob sie dieselbe nicht lieber als Brochure erscheinen lassen und uns nur Bruchstücke oder einen Auszug zum Abdruck mittheilen wollen.

Druckfehlerberichtigungen.

Nr. 9, S. 97, Sp. 1, Z. 4 v. u. ist zu lesen zum Concertvortrage statt an Concertabenden. Ebendaselbst Z. 21 v. u. sind die Worte „im Allgemeinen" zu streichen.

Intelligenzblatt.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Ostern d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Donnerstag den 16. April d. J. findet eine regelmässige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hilfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector **Hauptmann**, Capellmeister **Rietz**, Musikdirector und Organist **Richter**, **R. Papperitz**, Professor **Moscheles**, **L. Plaidy**, **E. F. Wenzel**, Concertmeister **F. David**, Concertmeister **R. Dreyschock**, **F. Grützmacher**, **V. Hermann**, **M. Klengel**, Professor **Götze**, **F. Brendel** und **Mr. Vitale.**

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar prænumerando in 1/4jährlichen Terminen.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1857.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

Neue Musikalien
im Verlage von
F. E. C. Leuckart in Breslau.

Brosig, M., Op. 23. Kurze leicht ausführbare Vespern (de Confessore) für 4 Singst., 2 Violinen, Viola (2 Hörner oder Trompeten u. Pauken), Contrabass u. Orgel. 2 Thlr.

Chwatal, F. X., Op. 133. Zwei Herzen, ein Schlag. Brautwalzer f. Pian. 10 Sgr.

Ehlert, L., Op. 21. Hafis-Ouverture f. Orch. Clavierauszug zu 4. H. vom Componisten. 5 Sgr.

Graben-Hoffmann, Op. 37. 4 Kinderlieder für eine Singst. m. Piano. $12^1/_2$ Sgr.

Gumbert, F., Op. 64b. 3 Lieder mit Piano, für Alt oder Bariton. Nr. 1, 2, 3. à 5—$7^1/_2$ Sgr.

Maertens, A., Op. 10. *P. Rode* und *R. Kreutzer*'sche Violin-Etuden als Studien f. Flügel bearb. 1 Thlr.

Mozart, W. A., Clavierconcerte f. Piano zu 4 H. eingér. von *H. Ulrich*. Nr. 3 in C moll. 2 Thlr.

Reynald, G., Op. 7. Rondo f. P. aus *Kuhlau*'s Sonatinen zu 4 H. (Op. 44, Nr. 1); f. 2 H. arr. 10 Sgr.

Schäffer, A., Op. 67a. Das Lied von der Polizei. Kom. Männerquartett. Part. u. St. 25 Sgr.

— — —, Op. 67b. Dasselbe f. eine Singstimme mit Piano. $12^1/_2$ Sgr.

Schön, M., Prakt. Lehrgang f. den Violinunterricht. N. Ausg. in 12 Liefer. Lief. 5. 12 Sgr.

Tschirch, W., Op. 40. Vier Gesänge (Nr. 1. O blick mich an. Nr. 2. Vom Bodensee bis an den Belt. Nr. 3. Lied der Liederlichen. Nr. 4. Ach wer das Scheiden uns gebracht), f. 4 Männerst. Partitur u. Stimmen. 25 Sgr.

———, Op. 42. Gott, Vaterland, Liebe. Hymne f. Solo u. Männerch. m. Begleit. von Blasinstr. Part. m. untergelegter Pftebegleit. u. Singst. 1 Thlr.

Ulrich, H., Op. 13. Abendlieder für Piano. Nr. 1. Preghiera. 15 Sgr. Nr. 2. Notturno. 20 Sgr.

———, Op. 14. 3 Clavierstücke. Nr. 1. Barcarole. Nr. 2. Ballade. Nr. 3. Capriccio. à 20 Sgr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. Nr. 11. Den 13. März 1857.

Vischer's Aesthetik,

eine Fundgrube für denkende Musiker.

Briefe an einen Musiker
von
Ernst v. Elterlein.

V.

(Fortsetzung.)

Die erste Aufgabe in der Entwickelung der Phantasie ist nach V. die Auflösung des Naturschönen. Der Vorzug des Naturschönen ist seine unmittelbare *Lebendigkeit*, sie ist aber, da die Gunst des glücklichen Zufalls in dem Reiche der Natur selten ist, eben dadurch *höchst flüchtig*, da ja auch das Naturschöne als solches *nicht gewollt* ist, sondern sich nur mitergiebt, während die allgemeinen Lebenszwecke verfolgt werden (§ 380). Die Gunst des Zufalls ist aber auch nur relativ; der trübende Zufall (§ 40) herrscht allgemein, er ist auch im einzelnen schönen Naturgegenstand, sobald man ihn genauer ansieht, nur in größerem Maße als in anderen überwunden, dieser Gegenstand dem wahrhaft Schönen nur näher, vom störenden Zufall nur freier als der andere. Indem ihn das Subject unter den Standpunct der reinen Form (§§ 54, 55, 75) rückt, vermag es dies nur in einer glücklichen Stimmung, welche eine andere Gunst des Zufalls ist (§ 380). So lange jedoch die subjective Stimmung nur erst Wirkung des objectiven Zufalls ist, erscheint sie ebenso wenig rein, als der Gegenstand wirklich vollkommen ist, vermischt sich vielmehr mit Stoffartigem, wie z. B. der Anblick weiblicher Schönheit dem lebendigen Weibe gegenüber nie ganz rein von sinnlichem oder überhaupt individuellem Wunsch sein wird. Soll die Stimmung wirklich rein und frei den Gegenstand ergreifen und verklären, so muß vielmehr dieser bereits etwas im Subjecte geweckt haben, was über jedes einzelne Object als ein freier Act unendlich hinausgeht, und dieser Act muß ein *inneres Bild* schaffen, welches wirklich reine Form ist, in den Gegenstand hineingelegt wird, mit ihm verschmilzt (§ 381). Das Subject hat also die Fähigkeit, zugleich mit der Anschauung ein Bild zu erzeugen, das vorher als Möglichkeit oder als Urbild in ihm angelegt gewesen sein muß, durch den entsprechenden naturschönen Gegenstand im Inneren zur Wirklichkeit gerufen wird und nun als inneres Richtmaß den Gegenstand umbildet, das der Idee Gemäße in ihm erhöht, das Störende ausscheidet und ihn zur reinen Schönheit erweitert. In Wahrheit ist demnach das Subject der Schöpfer des Schönen, und die ganze Naturschönheit wird Object dieser Schöpfung im Sinne des *Stoffes* reiner Thätigkeit (§ 382). Diese Thätigkeit des reinen Schauens heißt *Phantasie*. Ihr wahres Wesen ist aber erst da wirklich, wo sie als vollkommener Proceß ihre Momente in klarer Scheidung auseinanderhält und wieder vereinigt, da sie erst in dieser Bestimmtheit wahrhaft schöpferisch ist, aber auch als besondere Gabe weniger vom Zufall der Naturanlage Begünstigter aus dem Boden der allgemeinen Phantasie hervortritt (§ 384). Die Momente der Thätigkeit der Phantasie werden nun entwickelt. Voraus geht die *Anschauung* als die thätige Erfassung einer Erscheinung durch den Geist, der sich als Aufmerksamkeit in die sinnliche Wahrnehmung legt und, während er mit scharfem Maße die Form ergreift, sich mit inniger Empfindung in den ganzen Gegenstand und ihn in sich vertieft. In der Anschauung wird der Gegenstand dem Subject klar gegenübergestellt. Dahin gehört auch das, was man *Erfahren*, *Erleben* nennt. Eine *ganze* und

volle Sinnlichkeit ist Vorbedingung und Grundlage der Phantasie. Der Künstler muß Auge und Sinn für alles offen haben (§ 385). Die Anschauung ist der Beginn der Umsetzung des Objects in ein inneres Bild, welches, sinnlich und nicht sinnlich, unabhängig von der Gegenwart des Objects und doch angeschaute Form, vom Geiste erzeugt wird (§ 387). Dies Bild ist zunächst bloßes Nachbild, aber eine Menge stoffartiger Einzelheiten ist in ihm verwischt, und Gefühl der geistigen Unendlichkeit begleitet es, obschon es wahre Vergeistigung erst erfahren soll (z. B. das Bild eines Bekannten schwebt uns vor, aber die einzelnen Züge wissen wir nicht anzugeben). Zunächst sinkt die Masse der gesammelten Bilder in den Schacht der Vergessenheit zurück, aus welchem sie aber wieder auftaucht durch die Erinnerung als zufällige, oder durch die Besinnung als freie Wiedererzeugung. Bei beiden Anlässen aber bewegt sich die hervorgerufene Masse in ein gaukelndes Spiel unendlicher neuer Verbindungen, welches Spiel als Werk der freien Wiedererzeugung reproductive Einbildungskraft heißt. Dadurch vermag der Geist über jedes Gegebene hinauszugehen und sich eine zweite Welt zu schaffen. Da sich aber der Geist hinter diesem Spiele zurückbehält und es in dieser schwankenden Synthese nicht ohne stoffartiges Interesse (persönliche Neigung und Abneigung, Begierde und Abscheu) abgehen kann, so ist hierin noch nicht Schönheit. In der Einbildungskraft ergießt sich der Geist noch nicht mit seiner erfüllten Unendlichkeit in seine Bilderwelt; sie umgaukelt ihn, sie reißt ihn fort, sie dient ihm und beherrscht ihn, wie es kommt. Dies äußerliche Verhältniß ist bloße Synthese (§§ 387—389). Die Synthese verschwindet im Traume, in welchem der Geist ganz in seine Bilderwelt aufgeht. Der Traum steht wegen dieser vollendeten Auflösung ästhetisch höher als die wache Thätigkeit der Einbildungskraft, allein ebenso sehr auch niedriger, da in ihm mit der Freiheit und der selbstbewußten Trennung der Subjectivität und Objectivität auch alle Beherrschung und Durchbildung der sich drängenden inneren Gestaltungen unmöglich geworden. Im Traume springen die Bilder mit dem Ich davon, gehen mit ihm durch (§ 390). Wie jene Synthese zu subjectiv und vermittelt, so der Traum zu objectiv und unmittelbar. Es soll aber schon innerhalb des Subjectiven volle Objectivität entstehen, denn reine Form, also ein von der Idee ganz durchdrungenes Bild soll sich im Geist dem Geist gegenüberstellen. Subjectivität, Freiheit, Bewußtsein und Objectivität, unbewußtes und nothwendiges Thun, Vermittelung und Unmittelbarkeit sollen in dem Processe der Erhebung des Bildes zur reinen Form in ungeschiedener Einheit wirken (§ 391). — Nun nimmt V. den Uebergang zur „eigentlichen Phantasie", indem er fortfährt: Zuerst ist alles, was im Bisherigen als vorausgesetzt im Subject ausgesprochen wurde, dahin zusammenzufassen, daß dieses ein ganzer Mensch sein muß, eine Persönlichkeit, welche jedes Einzelne mit der Frische der Anschauung und Wärme des Gefühls ergreift, sich leidenschaftlich von ihr bewegen läßt, aber dieses Einzelne auch in die Einheit der Idee zurückführt, welche sein allgemeines, nicht in die Bestimmtheit des sittlichen Handelns, noch der Religion, noch des reinen Denkens sich legendes Pathos ist. Der Genius soll alles vermenschlichen, alles unendlich machen, in alles eine Welt legen, daher muß er zuerst selbst eine Welt sein. Der Phantasiebegabte darf nicht specifisch auf das Ethische gerichtet sein, denn der specifisch sittliche Charakter bringt alles unter den Gesichtspunct des Sollens und kann daher nicht zur Schöpfung des reinen Scheins, der die Verwirklichung der Idee mit Einem Schlage vorausnimmt, berufen sein. Fragt es sich aber, wie weit die Forderung der Sittlichkeit an das persönliche Leben des Phantasiebegabten zu spannen sei, so ist zu sagen, daß die wesentliche Sittlichkeit eines jeden Menschen darauf gestellt ist, daß er seinem speciellen Berufe lebe, daß also der Phantasiebegabte um so sittlicher sei, je mehr Schönes und je Schöneres er hervorbringe. Vergeudet er seinen Geist im Genuß und unordentlichen Leben, so schafft er wenig und Mangelhaftes, und da ist in der ästhetischen Beurtheilung die sittliche von selbst mit eingeschlossen. Große Gaben, die würdig gewesen wären, in den Himmel des Schönen gerettet und gesammelt zu werden, können in einem eitlen Leben hinter dem Weinglas, im Salon und in liederlicher Gesellschaft verpufft werden. Dieses ist viel strenger zu beurtheilen bei specifischem Berufe, als gewisse Privatleidenschaften. Specifisch auf Frömmigkeit gestelltes Pathos schließt die echte Phantasie aus, daher der moderne Kunstpietismus, der den Künstler zu einem Mönch machen möchte, eine schwere Verirrung ist. Wie wenig die Richtung auf das reine Denken mit der Phantasie vereinbar ist, beweist Schiller durch viele Geständnisse, z. B. wie der Philosoph in ihm den Dichter gestört habe (§ 392).

Dieses Subject nun findet zufällig irgend ein Naturschönes, dessen Gehalt durch die Mitte der Anschauung die in seinem Gemüth lebendige Idee als eine verwandte berührt und erfaßt. Die Wirkung wird zunächst mehr oder minder, kann aber auch im vollen Sinne stoffartig sein; dann muß aber, ehe der wahrhaft Schönes erzeugende Proceß beginnen kann, die Leidenschaft ihren Verlauf bis zur Nähe der Abkühlung genommen haben. Zufällig: Jedes wahre Gedicht, sagt Goethe, ist ein Gelegenheitsgedicht. Der Genius kann und muß aber darum nicht immer auf Stoffe warten, er muß sie aufspüren, suchen, wie Maler Wanderungen machen, Dichter Geschichtswerke lesen, Musiker, setze ich hinzu, sich nach Texten umsehen; absichtlich ist dabei nur die Durchsuchung des Gebietes, der gute Stoff findet sich dennoch zufällig, überrascht, erfaßt. Aehnlich ist's mit der Bestellung. Man sagt, die Phantasie läßt sich nicht com-

mandiren. Allein sobald wir voraussetzen, das Bestellte sei ein guter Stoff, so ist die Bestellung nichts weiter als eine Hinweisung auf denselben, und ebenso ein Zufall, wie wenn der Künstler den Stoff selbst gefunden hätte. Die erste Richtung seines Geistes auf denselben ist ein Willensact, allein dann wird die Natur des Stoffes selbst zu wirken beginnen und der unwillkürliche Fortgang, das einmal eröffnete Spiel seines Innern, wird den willkürlichen Anfang aufheben. Man muß hierbei nicht zu haikel sein, Künstler sind gern weichlich, sie müssen geschoben werden; verwerflich sind nur Bestellungen von Stoffen, welche nichts entgegenbringen, d. h. keine Naturschönheit enthalten, wie das handwerksmäßige Verfertigen von Hochzeitgedichten 2c. ums Geld. Stoffartige Wirkung: diese hat mehr oder weniger alles Naturschöne, die Anschauung ist daher nicht frei von pathologischer Affection. Ein schönes Weib kann z. B. einem Bildhauer Vorbild werden, liebt er sie aber und hat diese Liebe schon erschütternde Schicksale gehabt, so ist eine pathologische Verwachsung so starker Art da, daß zum Standpunct der reinen Form der Uebergang schwer wird. Hier muß eine bereits eingetretene Abkühlung der Leidenschaft gefordert werden. Die Hand, die vom Fieber zittert, sagt Hippel, kann das Fieber nicht darstellen (§ 393). — Das Subject und Object müssen aber in Eins zusammengehen und diese Bewegung muß mit einem völligen Zurücktreten vom Object, einer Einkehr des Subjects in sich beginnen: ein Zustand der **Stimmung**, worin das erste Bild des Gegenstandes in einen gestaltlosen Nebel versinkt, aber in der unterscheidungslosen Verschmelzung desto inniger das ganze Leben des Selbst mit ihm in Eines aufgeht: eine reine Lust, worin sowol die Erhebung und Entrückung aus der Welt des getrübten Daseins empfunden, als auch die neue Gestaltung geahnt wird: ein Insichsein, das als Außersichsein erscheint, bewußtlose und unwillkürliche Trunkenheit der Begeisterung: der Anfang des dichterischen Wahnsinns. Wer diese Stimmung nicht kennt, dieses durch alle Nerven zitternde Gefühl einer unnennbaren Erhöhung, deren Grund und Gegenstand man zunächst nicht zu sagen weiß, die alles rings umher in einem unbekannten und doch so bekannten neuen Lichte leuchten sieht, und doch nichts Einzelnes mehr erfaßt, sondern nur tief in sich selig ist, der kennt nicht die Geburtsstätte und die Mysterien der schaffenden Phantasie. Das Bild muß sterben, um neu zu erstehen. Das Subject scheint nun allein zu sein, allein es hat den Gegenstand nur so innig in sich hineingenommen, daß sein eignes Selbst und er ganz ineinander aufgehen; das Object wird flüssig in ihm wie Erz im Schmelzofen. Der Phantasiebegabte ist nun aber allerdings mitten in der Welt einsam, denn das Eine, was er jetzt an seinem Busen still erwärmt, ist eine Welt, ein Mikrokosmus, an dem die empirische Welt alle ihre Bedeutung abgegeben hat; er ist daher gegen das Umgebende zerstreut und scheint außer sich, weil er zwar ganz in sich ist, aber so, daß er an sich selbst nicht Object und Subject scheidet, sondern es ihm angethan ist, daß das Object mit seinem subjectiven Leben ineinandergährt und er nun diesem inneren Singen, Klingen, Weben, bewußtlos zuhört. Ein Schmerz der Trennung von der Behaglichkeit der gemeinen Welt, eine Angst der Geburt liegt wol in diesem Zustande, aber auch die reinste Freude und Seligkeit der Entrückung aus der Breite des störenden Zufalls und der Vorempfindung des leise Werdenden. Aeußerer Reiz darf nicht stören, unschuldige Mittel, wie Schiller's scharlachrother Vorhang, können wirksam stimmen, narkotische trügen, die eigentliche Trunkenheit steigert nur die gemeine und wirre Einbildungskraft. Da nun in diesem Zustande das Subject sich in das Object so ergießt, daß es sich eines Unterschiedes von diesem gar nicht bewußt ist, daher die Macht des Subjects vielmehr die Macht des einströmenden Objects zu sein scheint, so fühlt sich das Subject wie von einem fremden Geist dahin genommen, gezogen, besessen; es kann nicht anders, ein Geist ist über es gekommen; daher Begeisterung (§ 394). — Dieser schwebende Zustand verbirgt aber bereits den Anfang einer Formthätigkeit in sich. Das aufgenommene Bild geht mit der Masse der sonst gesammelten demselben Kreise angehörigen Bilder eine geheime Gährung ein, worin sie sich mit unbefestigten Umrissen durchkreuzen und einen Act vorbereiten, der zugleich Verbindung und Scheidung ist (§ 395). Der Uebergang zu bestimmter Gestaltung kann nur durch einen Act der **Concentrirung** geschehen, worin ein Anfang von Denken und Wollen oder Besinnung, eben daher von objectivem Gegenüberstellen, und zwar ein Act ungetrennt von der Begeisterung auftritt. Der Geist macht dem Bilderchaos durch eine strengere Fassung, Sammlung ein Ende. Die Gährung faßt sich nun zusammen zu der bestimmten Thätigkeit, welche die im naturschönen Gegenstande noch unvollkommene Zusammenziehung (§ 53), d. h. Bindung der in die Breite zerstreuten und vielfach getrübten Formen des Gehaltes seiner Gattung, an ihm fortsetzt und so vollendet, daß in seiner ganzen Form, was individuelle Bindung der Idee ist, durch ein verhülltes Zuzählen aus den umschwebenden Gattungsbildern **ergänzt** wird, was diese Bindung stört, durch ein verhülltes Abzählen **ausgeschieden** wird, und so dieselbe in voller Reinheit hervortritt (§ 396). — V. sucht diese Thätigkeit der Phantasie durch mehrere Beispiele zu erläutern, bescheidet sich aber selbst, daß dieser Act deßhalb so schwer zu fassen, weil das Fassen ihn aus seiner dunklen Einheit reißt, Denkbestimmungen hineinträgt, so daß er nur hinzusetzen kann: der so gefaßte Gegenstand sei jedoch selbst kein Denken. Gewisse Züge, sagt er, kann das Individuum in voller Bestimmtheit nicht haben, weil sie mit den anderen, die es hat, in Einem Wesen nicht vereinbar sind, z. B. Cato kann nicht reich,

Tasso nicht praktisch sein; doch können diese Züge nicht völlig fehlen, denn jedes Individuum ist eine vielfach verschlungene Einheit, da es auf die ganze Gattung hinausweist: Cato ist also kein weicher Charakter, er kann aber weich sein. Diese mitverbundenen Züge drücken also störend auf die Hauptzüge. Diese müssen daher verstärkt werden, und es ist aus den umschwebenden Gattungsbildern Solches aufzunehmen, wodurch die Hauptzüge in volleres Licht treten; dann ist die Gattung (Idee) in ihrer Reinheit ausgedrückt u. s. w. Wir haben, sagt V. weiter zur Aufhellung, das Verhältniß Einer Gestalt zu vielen Gestalten; diese leihen jener von dem Ihrigen und umgekehrt, ein Proceß, der einem Verfahren mit Zahlen verwandt ist. Musik beruhe ja auch auf verborgenen Zahlenverhältnissen, das sei keineswegs niedrige Auffassung, denn das Zählen sei eine geistige Operation u. s. w. V. bescheidet sich das Dunkel dieser gestaltenden Thätigkeit weiter aufzuzählen, und glaubt wenigstens den Weg dahin, wo die Erklärung liegen müsse, gezeigt zu haben.

Wenn nun dies Gestalten im Zuge ist, tritt auch die Begeisterung wieder in vollen Schwung, die das Subject fortreißt, aber die Besonnenheit als weise Durchführung der Idee in maßvoller Anordnung eines Ganzen und seiner Formverhältnisse steht auf gleicher Höhe. Diese Besonnenheit ist in Vergleichung mit der gemeinen und philosophischen Besonnenheit bewußtlos zwar, aber auch wieder höchstes Bewußtsein gegen die sinnliche Wahrnehmung, Einbildungskraft u. s. w. Das Bilden der Phantasie im Großen und Ganzen geschieht mit der Art von Besonnenheit, welche ein großer, starker Trauminstinct ist. Eine eigentliche Reflexion kann und muß erst bei der Anordnung der einzelnen Theile eintreten, bei der Detailarbeit kann mit deutlicher Reflexion nachgedacht, gerieben und gefeilt werden. Rechenschaft von dem Gründen im Einzelnen, aber nie von den letzten im Großen und Ganzen ist des Künstlers Naturgesetz (§ 398).

Durch diese Thätigkeit der Phantasie und nur durch sie entsteht die reine Schönheit, welche nun Ideal heißt im Sinne des zunächst inneren Bildes, das der Geist als sein durch Umbildung eines Naturschönen frei geschaffenes Werk sich in vollendeter Objectivität gegenüberstellt. Es hat vom Naturschönen die ganze sinnliche Lebendigkeit und die ganze unendlich eigene Bindung der ewigen Gattungsformen zur Individualität, vom freien Geist die ganze Ausscheidung des störenden Zufalls durch die positive Macht der reinen, in den Gegenstand eingedrungenen und ihn ins Unendliche hebenden Idee. Das Ideal ist die subjective Verwirklichung des Begriffs des Schönen durch die Phantasie (§ 398). Nur durch sie: V. nennt deßhalb trübe Verwirrung, wenn in Kritiken steht: dieser Dichter hat Phantasie, aber schlechte Gesinnung, wenig Empfindung, wenig künstlerischen Verstand, oder: er ist ein philosophischer Dichter. Die Phantasie schließt eben Gefühl, Gesinnung, Verstand, Sinnlichkeit, Alles ein; wer schlechte Gesinnung hat, bringt es von der Einbildungskraft gar nicht zur Phantasie, ohne Gefühl, ohne Verstand ist keine Phantasie denkbar, Philosophie ist von ihr rundweg ausgeschlossen, denn sie verzehrt die Naivität; weil der Kritiker die Bindung des Allgemeinen und der Gestalt auflöst, kehrt ihm bei seichter Reflexion immer aufs neue die Meinung zurück, die Phantasie habe vom Allgemeinen aus die Gestalt gesucht. Die Phantasie ist und bleibt das specifische Organ des Schönen. — Das Bild nun, sagt V. zur weiteren Erläuterung, das dem Subject gegenübersteht, ist Bild der Sache mit dem ganzen Gefühlsleben des Subjects vermehrt, es muß fertig, ganz, abgehoben von den umschwebenden Bildern dem Geist in seinem Innern gegenüberstehen, es muß ihm scheinen, als sähe er es leibhaftig mit dem geistigen Auge. Das Ideal ist Natur und nicht Natur, es ist gefunden und geschaffen, der Künstler giebt dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück (Goethe); sein Bild ist das wohlbekannte Alte und das unbekannte Neue, Fleisch und Blut von dieser, und doch Wesen aus einer anderen Welt, vom Geisterhauch umweht.

V. berührt nun noch die Frage über die sogenannte objective Treue und ihre Grenze, welche besondere Bedeutung namentlich bei geschichtlichen Stoffen erlangt. Die Musik, dies sei gleich hier bemerkt, wird weniger davon berührt. Ich referire daher nur das allgemeine Princip, welches V. aufstellt. Er sagt: die Grenzfrage über das Recht des Objects und das Recht der Freiheit der Phantasie im Eingießen dessen, was dem Subject und seiner Zeit, und in Ausscheidung dessen, was dem Object angehört, lasse in abstracter Allgemeinheit keine nähere Lösung zu, als wie solche im Bisherigen enthalten sei; bei geschichtlichen Stoffen könne sie nicht anders beantwortet werden, als durch Aufstellung des Gesetzes, daß der naturschöne Gegenstand, indem er Stoff werde, jeder Erweiterung und Ausscheidung sich unterwerfen müsse, so lange sie nicht seiner Gattung widerspreche; in Betreff der Formen der Cultur und umgebenden Natur genüge zur sogenannten historischen Treue die Einhaltung des allgemeinen Typus (§ 490). Besonderes Interesse und besondere Wichtigkeit für den Musiker gewinnt nun aber der folgende Abschnitt über die Phantasie des Einzelnen, ihre Arten und ihr Maß. Darüber im nächsten Briefe.

Aus Rotterdam.

Nachdem in dem Berichte „Aus Holland" der Versuch gemacht worden ist, von dem Stande der Musik in

Holland ein charakteristisches Allgemeinbild zu entwerfen, soll sich dieser Bericht den speciellen musikalischen Verhältnissen der oben bezeichneten Stadt widmen, weil es für den überwiegend deutschen Theil der Leser dieser Zeitschrift vielleicht von Interesse sein wird, zu erfahren, in welcher Art hier die Musen ihren Reigen aufführen.

Auch ist das musikalische Leben in der einen Stadt fast ebenso als in der anderen, da sie alle so nahe aneinander liegen, daß man sich nach einander einrichtet. So werden Virtuosen und Sänger von den verschiedenen Concertdirectionen aus zu gleicher Zeit engagirt und die näher liegenden Städte unterstützen sich sogar in ihrem Orchester- und Chorpersonal. So nehmen beispielsweise an den hiesigen Concerten der Eruditio musica Geiger aus „dem Haag" Theil; so bediente sich die muzijk-vereeniging: Overeenstemming vit kunstgevoel in Schirdam unter Hutschenruyter's Direction eines großen Theils des hiesigen Orchesters und selbst des Chores.

Wenn diese Berichte also im Stande sind, dem fernen Leser ein einigermaßen deutliches Bild von dem hiesigen Musikleben zu geben, so werden sie ihren Zweck erfüllt haben. Die speciellen persönlichen Verhältnisse sind für Deutschland weniger interessant, da vorläufig der persönliche Verkehr zwischen Deutschland und Holland sich auf die hierher kommenden Virtuosen beschränkt.

Rotterdam besitzt keine Stadtoper, Rotterdam, die Stadt, welche anstrebt Amsterdam zu überflügeln, in deren Straßen die Dreimaster aller Nationen liegen, Rotterdam, das Diners giebt zu 50 Gulden das Couvert, Rotterdam, dessen Crinolinen alles übertreffen, was der Charivari und der Punch davon geliefert, hat — kein Geld dazu. Dafür erbarmt sich denn die französische Operngesellschaft der „armen" Leute und kommt alle Wochen herüber, ihnen die Carricaturen der französischen Opernliteratur vorzuführen, und die zahlreichste Gesellschaft der Stadt, die doelen (Ziele, Scheiben, zu vergleichen mit unseren städtischen Schützenvereinen) zählt in ihrem Comité kunstsinnige Männer, welche es sich angelegen sein lassen, eine deutsche Wandeloper auf sechs Abende für die Mitglieder jener Gesellschaft zu engagiren.

Die französische Oper hat gegeben: „Die Jüdin" von Halévy, „Die weiße Dame" von Boieldieu, „Die Favoritin" von Donizetti, „Othello" und „Wilhelm Tell" von Rossini und annoncirt soeben den „Nordstern" von Meyerbeer. Wenn Opern wie die Jüdin und die Favoritin nicht von ganz auserlesenen Virtuosenkräften gegeben werden, wenn außerdem die Sänger nicht den feinsten Salonanstand besitzen, so können sie von vornherein nicht gefallen, denn sie sind ja eigentlich nur gemacht, um diese Talente in ein helles Licht zu bringen. Eine so überreizte Leidenschaftlichkeit und so ganz inhaltlose Eleganz, wiedergegeben von im besten Falle passirten Stimmen, gemeinhin aber unschönen, kreischenden, schnarrenden, heiseren, tonlosen und durchaus ungebildeten Organen, das ist eine Ironie, die oft die sprudelndste Heiterkeit zur Folge hat. Machen sich nun dieselben Musenkinder an die Weiße Dame, so kommt mir das vor, als gingen abgepeitschte Roués plötzlich auf das Land und wollten Hirten spielen. Wie lächerlich aber die beiden Rossini'schen Opern sich ausnahmen, welche bei ihrer ausgezeichneten Instrumentation, dem überall herrschenden Wohlklange, die Stimmen in musterhafter Weise zur Entfaltung auffordern, wenn sie von Sängern gesungen werden, die keine Sänger sind, das kann ich gar nicht sagen. Das habe ich nur gefühlt, als ich im Hause war. Wenn es nun das Unglück will, daß Wilhelm Tell so etwas singen muß, als: „on se moque de moi", oder er sich verspricht und statt: „je suis un coupable" — „je suis incapable" sagt, so kann das erregte Publicum sich nicht mehr zurückhalten und bricht in ein schallendes, homerisches Gelächter aus. Gleiches Loos wurde dem verfolgten Melchthal zutheil, als er von dem verzagten Ruodi nicht über den See gebracht werden soll und ausrief: „o quelle triste situation!" Den Verhältnissen nach läßt sich aber nicht mehr verlangen, und es ist sogar angemessen für die hiesige Localpresse, diese Bemühungen anzuerkennen und immer die relativen Erfolge lobend hervorzuheben. — „Urtheil besitzen" ist ein zu seltenes Glück, aber „Urtheil besitzen wollen" ist ein Fluch, der allen Menschen fast aufgedrückt ist. Thibaut sagt in seiner „Reinheit der Tonkunst" so schön: „Warum immer urtheilen? — Wenn ihr Musik gehört habt, so danket Gott, daß er sie euch gegeben." Allein urtheilen will Jeder, und es würden sich nur wenige harmlose Naturen gestatten, die Recensionen des rotterdamer „Courant" ungelesen zu lassen. Wir glauben daher, daß der Verfasser derselben in der Art und Weise, wie er jene Aufführungen beleuchtet, einem sehr richtigen Principe folgt, wenn er den absoluten Standpunct, der einer musikalischen Zeitschrift gebührt, aus den Augen läßt. Allein eine Lichterscheinung brachte uns auch die Oper, und an diese knüpfte sich sogleich eine den Holländer charakterisirende Anekdote. Mad. Stoltz, die in besserer Zeit in Paris hochgefeierte, hatte ein Engagement im Haag angenommen und trat hier im Othello und der Favoritin auf. Obwol Mad. Stoltz für sich besser daran gethan hätte, vor fünf Jahren in Paris von der Bühne zu scheiden, und den Enthusiasmus ihrer Verehrer, wie die Sehnsucht nach ihren Kunstleistungen seitens aller Kunstfreunde in ein Privatleben mitzunehmen, das gewiß durch die bedeutendsten Erscheinungen der Kunstwelt stets geschmückt worden wäre, als nun von Paris nach dem Haag zu gehen und von da aus jede Woche einmal nach Rotterdam zu uns herüber zu kutschiren, so müssen wir jedenfalls — egoistisch, wie der Mensch nun einmal ist — diese Unklugheit gutheißen und uns darüber freuen, durch sie Genüsse zu erhalten, welche unsere gewöhnlichen so unendlich weit überragen. Allein was geschieht? Der Operndirec-

teur freut sich seines glücklichen Engagements und hofft, seine Finanzen etwas zu heben, wenn er eine Vorstellung außerhalb des Abonnements giebt. Man annoncirt „Die Königin von Cypern", soviel ich mich entsinne. Die Lampen werden angesteckt, die Casse eröffnet, das Buffet ausgerüstet, zwei Policisten stellen sich an das Thor, um Unordnungen zu begegnen, das Orchester versammelt sich — das Publicum aber fehlt und — fehlt. Leute, wie ich, die sonst mit vieler Mühe nur einen guten Platz erhalten, weil sie nicht Familienabonnements aus guter alter Zeit besitzen, stehen verwundert da, denn sie haben die freie Auswahl im großen Runde des Zuhörer- oder richtiger Zuschauerraumes. Kurz, die kleine Anzahl von Kunstfreunden, denen man überall begegnet, wo es etwas zu hören giebt, und die sich daher schon gut kennen, wenn sie auch ihre gegenseitigen Namen nicht wissen, muß das Billet zurückgeben, das Geld wieder einstecken und sich vertrösten, weil Mad. Stoltz es vorzieht, krank zu werden und die Kosten, welche Rotterdams Kunstsinn nicht erschwingen konnte, selbst zu tragen. Jetzt aber wallt das Blut der Tiefverletzten auf, welche neulich nicht gekommen waren. „Was! sie wollte nicht spielen!" — so sprechen sie — „da wir nicht da waren!" und — anstatt sich geschmeichelt zu fühlen, werden sie ergrimmt und beschließen, das nächstemal zu gehen und sie mit zugespitzten Mündern von den Brettern zu wehen. Auf dem Opernzettel der nächsten Abonnementvorstellung soll Madame Stoltz in der Rolle der Favoritin auftreten, qu'elle a crée à Paris, und sie empfiehlt sich in einer vierzeiligen Ansprache dem public éclairé et — noch so etwas, das mir entfallen ist — Rotterdams, welches sie so gütig aufgenommen hat, nach ihrer Wiederherstellung zur nachsichtigen Beurtheilung. Grobe Schmeichelei des Publicums und unsinnige Heuchelei niemals empfundener Bescheidenheit haben die Worte in die Feder dictirt. Nun, ein Theil hat Mitleid mit der Zerknirschten, ein anderer aber ist unversöhnlich. Sie tritt auf und gespannte Stille herrscht im Raume. Ihre Verehrer fürchten ihre Feinde herauszufordern, wenn sie zu lebhaft anfangen, und pfeifen will man gern incognito, jedenfalls nicht in erster Reihe. Da gelingt es Einem, durch die ganz harmlos geschlossenen Lippen ein leises Zischen ertönen zu lassen, und nun erhebt sich Klatschen, Zischen und Pfeifen von allen Seiten. Mad. Stoltz, die dergleichen Stückchen wahrlich aus bester Quelle durch eine mehr als zwanzigjährige Praxis in Paris kennen gelernt hat, wendet sich mit liebenswürdiger Uebergerührtheit an das Publicum, und eine leichte Bewegung ihrer Hand scheint ausdrücken zu sollen: Eh bien — décidez-vous. J'attends. Hier ging es indessen her, wie auf einem polnischen Landtage, bald überwog das Zischen, da erhoben sich neue Schaaren für, bald umgekehrt, bis die Applaudissements überwogen und die Siffleurs so bei sich dachten: je nun, du hast ihr gezeigt, was du von ihr hältst. Am Ende — das Geld ist ja bezahlt, da höre ich sie mir noch einmal an!" — Und so geschah's, Mad. Stoltz kam bis an den äußersten Rand des Vordergrundes, machte ihren Freunden die graziösesten Verbeugungen des pariser Salons und das Spiel ging fort. — Jetzt scheint ihr die Sache doch nicht ganz angenehm mehr zu sein, denn sie ist — wie ich höre — plötzlich davongereist, und die tiefsinnigen Forscher unserer Conversationsmedisance sind auf dem Zuge, die schauerlichsten Entdeckungen zu machen.

Noch fühle ich mich gedrungen zu erwähnen, daß die Toiletten hoch über dem Gesange stehen, und alle Leser zu ersuchen, meine Urtheile über die künstlerischen Leistungen nicht auch auf jene auszudehnen, die zuweilen sogar sehr gut sind. In den doelen (sprich Duhlen) hat die Operngesellschaft aus Amsterdam bereits eine Vorstellung, „Martha" von Flotow, gegeben, der ich jedoch nicht beigewohnt habe, da ich bis jetzt noch nicht Mitglied dieser Gesellschaft bin.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am 4. März fand hier eine Aufführung des „Tannhäuser" unter Liszt's Direction und unter Mitwirkung des Hrn. und der Frau v. Milde, des Hrn. Caspari und der Frau Dr. Pohl aus Weimar zum Benefiz des Regisseurs Behr statt. Die Genannten waren so freundlich gewesen, dem Gesuch des Letztern nachzukommen, und dadurch die Aufführung des „Tannhäuser" zu ermöglichen. — Wie schon zum vorausgegangenen Concert viele Fremde gekommen waren, unter denen wir nachträglich — außer mehreren Mitgliedern der weimarischen Capelle, den HH. Musikdir. Stör, Coßmann, Dr. Damrosch und vielen Schülern Liszt's — die HH. R. Pohl, Dr. Klitzsch und Stadtmusikdir. Kießling aus Zwickau, C. v. Elterlein, Musik-Dir. Engel aus Merseburg, Organist Gallrein aus Magdeburg, F. Dräseke aus Berlin, den Schriftsteller Adolf Stern aus Chemnitz, den Pianist Pflughaupt, von Berlin kommend, nennen, so waren auch zu dieser Aufführung Andere, wenn auch nicht so viel Musiker — unter diesen Musik-Dir. Schneider aus Dessau — gekommen, und das Theater deßhalb wie das vorausgegangene Concert so überfüllt, daß Viele keine Plätze erhielten. Was nun die Leitung Liszt's, sowie die Leistungen des Hrn. und der Frau v. Milde und den

Vortrag der Harfenpartie durch Frau Dr. Pohl betrifft, so haben wir wol in dies. Bl. kaum nöthig, etwas zum Lobe derselben noch hinzuzufügen. Höchst bedeutend war der Eindruck; man anerkannte, daß Frau v. Milde für die Wagner'schen Partien wie geschaffen erscheint, daß sie zur Zeit wol die ausgezeichnetste Repräsentantin derselben ist, und ebenso wurde Hrn. v. Milde, sowie Frau Dr. Pohl die allgemeinste Anerkennung zutheil. Wie uns nun aber im Leben selten ein ganz ungetrübter Genuß zutheil wird, so wurde auch die Freude an dieser Vorstellung auf das empfindlichste durch die Leistung des Hrn. Caspari gestört. Dieser Sänger hat früher Besseres geleistet, und soll überhaupt ein sehr gebildeter Künstler sein. Als Sänger aber ist er gegenwärtig so manirirt, so sehr in Manier geradehin untergegangen, daß von seinen Leistungen eigentlich gar nicht die Rede sein kann. Wir gestehen, selten etwas so Häßliches vernommen zu haben. Das Publicum aber wurde dadurch außerordentlich verstimmt, und auch in der Kundgebung seines sonstigen Enthusiasmus gehemmt, da man nicht zugleich einer solchen Leistung die den übrigen gebührende Anerkennung zutheil lassen werden konnte. Uns that dieser Vorgang auch aus dem Grunde leid, weil nun Uebelwollende leicht zu der Ansicht kommen, daß auch das „weimarische Leistungen" seien. Und doch lassen sich die Tenoristen nicht aus der Erde stampfen, und die Darstellung hätte ohne Hrn. Caspari unterbleiben müssen, da schlechterdings kein anderer Ersatz zu finden war. Zur Steuer der Wahrheit indeß muß Ref. bemerken, daß er in seiner Loge Ohrenzeuge einer noch vor Beginn der Vorstellung gemachten Bemerkung war, in der offen ausgesprochen wurde, daß man dem immer mehr zunehmenden Einfluß der weimarischen Richtung gegenüber eine Demonstration machen werde. Hrn. Caspari's Leistung bot demnach eine gute Gelegenheit, eine solche Demonstration anzubringen. Cursirten doch schon ähnliche Gerüchte mehrere Wochen vor dem Concert am 26. Februar, und wurde die Absicht, zu zischen, von Personen ausgesprochen, die noch nie einen Ton von Liszt'schen Compositionen gehört hatten. Wir erwähnen dies, weil es die Opposition im richtigen Lichte erscheinen läßt, ohne sonst viel Gewicht darauf zu legen. Mehr und mehr entscheidet sich der Sieg des Neuen, und wenn die Gegner nicht unterscheiden können zwischen einem dünnen, gemachten Applaus, und einem solchen, in den die große Majorität einstimmt, oder wenn man Liszt zum Vorwurf macht, daß er, für den die früheren Bildungseinflüsse vorzugsweise französische sein mußten, von französischen Dichtern behandelte Sujets sich zum Gegenstand wähle, so wird das Alles an der eigenen inneren Haltlosigkeit zugrunde gehen. Ist es doch noch keinem Genie anders ergangen, und wir brauchen nur an Goethe und Schiller und alle die großen Männer deutscher Nation, an Gluck, Mozart, Beethoven, Schumann u. v. a. und die unwürdigen Angriffe, die sie alle erfahren, zu erinnern, um für jeden Verständigen das Nöthige gesagt zu haben. — Auch die Leistungen der Mitglieder des leipziger Theaters verdienen alles Lob, insbesondere die HH. Behr und Schneider, Frau Bachmann, welche den Hirtenknaben sang, sowie Frau Boni-Bartel, welche die Partie der Venus in wenig Tagen einstudirt hatte. — Im Uebrigen ist von dem Opernrepertoire unseres Theaters seit langer Zeit nichts Rühmliches zu sagen. Anfang dieses Jahres wurde die „Vestalin" neu einstudirt gegeben. So kommt dann und wann einmal eine alte gute Oper neben viel Schlechtem zum Vorschein, an viele bedeutende, noch nie hier gegebene Werke aber wird gar nicht gedacht.

Leipzig. Das 19. Gewandhausconcert am 5. März brachte Händel's „Alexanderfest" und die C moll Symphonie von Beethoven. Das erstgenannte Werk enthält, sowol an Gedanken wie der Fassung nach, zuviel selbst seiner Entstehungsperiode nur conventionell Angehöriges, als daß es unseren heutigen Gesichtspuncten nicht durch die im langen Zeitraum mannichfach veränderte Kunstanschauung zu weit entrückt sein sollte. Nur noch einzelne Nummern sprechen in allgemeiner Bedeutsamkeit und innerer Belebung zu uns, das Meiste erscheint zusehr als einzig dem äußerlich Formalen seiner Zeit entsprungen, und uns heute nicht mehr zugänglich. Frau Nissen-Saloman sang die Sopranpartie. Die HH. Otto und Sabbath aus Berlin sind von der neunten Symphonie her bei uns im besten Andenken, und es läßt sich nur eine unbedingte Anerkennung ihrer vortrefflichen Leistungen auf das bereitwilligste wiederholen. Der Chor hatte tüchtiger studirt, wie sonst im Allgemeinen, die besseren Erfolge blieben deßhalb nicht aus. Ueber die Ausführung der C moll Symphonie aber ließe sich mancherlei sagen. Ein häufiger Mißgriff namentlich bei den Gewandhausaufführungen, so auch bei der heutigen, ist das Uebertreiben des Tempo. Der Anstrich des Hastigen und Uebereilten, den die Darstellung dadurch gewinnt, ruinirt alle Poesie.

D.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. A. v. Adelburg verweilte einige Zeit in Leipzig, um in einem eigenen Concert mehrere seiner Compositionen, eine Ouverture und eine Symphonie, aufzuführen. Da die Zeit im Augenblick nicht günstig war, kehrte er infolge erhaltener Einladung nach Prag zurück, wo er ebenfalls diese Werke aufführen wird, und gedenkt nun zu Anfang der nächsten Saison wieder nach Leipzig zu kommen.

Sophie Förster hat in mehreren Städten Norddeutschlands nach einander in Concerten gesungen, in Hannover, Oldenburg und Bremen. In letzterer Stadt spielte auch Hans v. Bülow mit großer Anerkennung.

A. Litolff befindet sich seit einigen Wochen in Holland. Er spielte u. a. auch in einem Hofconcert.

Frl. Nanette Falk (eine Schülerin von Clara Schumann), die längere Zeit in Schlesien Concerte gab, hat sich nach Wien gewendet und will dort binnen kurzem ebenfalls öffentlich auftreten.

Hans v. Bronsart ist in Paris angekommen und bereitet sein erstes Concert vor.

Musikfeste, Aufführungen. Musik-Dir. Otten in Hamburg wird daselbst zum 24. und 26. März zwei große Concerte mit ungefähr 250 Personen veranstalten. In dem ersten derselben, am 24. März Abends, soll in der erleuchteten, eben neu restaurirten Katharinenkirche Reinthaler's „Jephta" und im zweiten, am 26. Abends, im großen Concertsaale die 9. Symphonie zur Aufführung kommen. Frau Clara Novello wird in beiden die So-

pranfoli singen, Frau Guhran (Sophie Schloß) die Alt- und Hr. Dumont-Fier aus Köln die Baßpartie. Der Anklang beim Publicum ist sehr groß und das Unternehmen wird von den angesehensten Männern befördert.

In einem Concert des Pianisten W. Krüger in Paris kam u. a. ein Streichquartett von Rob. Schumann zur Aufführung. Ueberhaupt erscheint der Name desselben seit seinem Tode häufiger auf den französischen Programmen.

Zum Palmsonntagsconcert wird in München Beethoven's große Messe einstudirt.

Neue und neueinstudirte Opern. Die Oper des Capell-M. Dupont in Hamburg: „Bianca Siffredi", ist daselbst mit Beifall gegeben worden, ebenso wurde sie in Salzburg mit Auszeichnung aufgenommen. Dagegen haben Dorn's „Nibelungen" in Wien bei der ersten Aufführung, die man seit November erwartete, nicht gefallen. Trotz zweimaliger Wiederholung ist es bei diesem Resultat geblieben.

Die erste Aufführung des „Oberon" in Paris hat mit außerordentlicher Wirkung stattgefunden.

In Meiningen wurde am 25. Januar und am 22. Februar „Iphigenie" von Gluck mit großem Beifall gegeben.

Auszeichnungen, Beförderungen. Bazzini ist vom Kaiser von Oesterreich zum k. k. Kammervirtuosen ernannt worden.

Hoforganist Schneider in Dresden erhielt das Kleinkreuz des sächsischen Civilverdienstordens.

Todesfälle. Die hinterlassene Witwe Fr. Schneider's ist am 8. Januar in Dessau plötzlich gestorben.

In Berlin starb der älteste Kammermusikus, der Bratschist F. T. Semmler, der noch bei den Quartetten Friedrich Wilhelm's II. mitgewirkt hatte, 84 Jahre alt.

Intelligenzblatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. — Nr. 12. — Den 20. März 1857.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalmen, Messen &c.

Musica divina, sive thesaurus concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni juxta ritum sanctæ ecclesiæ catholicæ inservientium, quos e codicibus originalibus tam editis quam ineditis in partitionem redactos ad instaurandam polyphoniam vere ecclesiasticam publice offert *Carolus Proske*. — Ratisbonæ, sumtibus, chartis et typis *Friderici Pustet*.

Das Reich der Künstler, wie jenes der Geister überhaupt, gliedert sich in zwei Parteien. Die Einen möchten wir kurzweg Lichtfreunde, die Anderen Obscuranten nennen. Ueber das entweder bedeutungslose oder gefährliche Treiben der Letztgenannten ist hier nicht der Ort zu sprechen. Ersterer aber zu gedenken bietet vorliegendes Werk der Anlässe genug. Die lichtfreundliche Partei hat auf künstlerischem Gebiete eine nach zwei Seiten auseinandergehende Sendung. Eine Schichte derselben strebt mit Recht, sich möglichst auf der Höhe derjenigen Zeit zu erhalten, in welcher sie wirkt. Nicht zufrieden mit diesem Aufgehen der künstlerischen Persönlichkeit in dem allgemeinen psychischen Strome der Gegenwart, greift diese Partei noch weiter und tiefer nach vorwärts. Sie arbeitet, prophetischen Geistes voll, dem Bewußtsein ihrer Zeit sogar um ein Bedeutendes vor. Sie bemüht sich, letzteres sowol intentiös als praktisch zu überflügeln. Ein anderer Ast der lichtfreundlichen Künstlerpartei — und das ist jener, der uns hier zunächst angeht — greift zurück in die Tiefen der musikalischen Vergangenheit, bemächtigt sich ihrer lange verborgen gebliebenen Schätze, ordnet und schlichtet selbe nach organischen oder rein historischen Satzungen und fördert sie an das Tageslicht des Genusses für Alle, in denen warme Pulse für das künstlerisch Edle, Schöne, Unvergängliche tönen und schlagen. Ein solches Unternehmen liegt uns denn auch in Proske's Arbeit vor. Es befürwortet sich ein solcher Wiedererweckungsversuch der mustergiltigen Vergangenheit wol von selbst, bedarf daher keines absonderlichen Geleitsbriefes. Denn obgleich die Sendung und der Ruhm des *schaffenden* Künstlers unserer Tage auf dem entschiedenen Bruche mit der Vergangenheit, und auf dem Hervorrufen *ganz eigenartiger*, aus seiner *innersten Natur* gekeimter und entwickelter Gebilde beruht: so bleibt doch wol für den Schöpfer, namentlich aber für den *Forscher* auf musikalischem Gebiete die unablässig treue Pflege des Einst eine der heiligsten Pflichten, ja eine unumgängliche Nothwendigkeit, da das Jetzt historisch wie philosophisch nichts anderes ist, als die aus dem Einst unmittelbar hervorgewachsene, mit ihm durch den engsten Geisteskitt verknüpfte Blüthe und Frucht. Die Vergangenheit ist der unerschütterliche Stamm aller gegenwärtigen wie zukünftigen Ideen. Diese letzteren erhalten also ihr Licht, ihre Begründung einzig und allein durch das Gewesene, Gewordene, Fertige und durch dessen vollbeherzten, unausgesetzten Cultus. Diese ganz richtige Anschauung bildet denn auch den Kern- und Ausgangspunct der That des würdigen regensburger Canonicus Proske. Der Herausgeber dieses bis jetzt zur vierten Lieferung gediehenen Sammelwerkes alter Kirchenmusik stellt sich, eingedenk seines Amtes und seiner äußeren Würde, auf den speciellsten Standpunct *katholischer* Tonanschauung. Er giebt uns in vorliegenden Lieferungen die unverwelkbar schönen und immer anregenden

Geistesblüthen einer in die Reinheit des Urchristenthums, mit Ausschluß alles Weltprunkes, ganz versunkenen Tonweise der alten Niederländer, Italiener und jener Deutschen, die mit unnachsichtlicher Strenge im Geiste und sogar in der treu nachgebildeten Form dieser ersten Kämpfer für die urgläubige kirchliche Musik gewirkt haben. Bach's gothische Tondome bleiben unserem ämsigen Sammler nicht minder seitab liegen, wie alle Tonsprache, die aus dem Schooße der kirchlichen Reformation hervorgewachsen ist. Angesichts der Preiswürdigkeit einer solchen Wiedererweckungsthat der urchristlichen musikalischen Antike, wollen wir an diesem Orte über die Einseitigkeit eines solchen Vorganges nicht allzustrenges Recht sprechen. Nur der Wunsch möge uns offen bleiben, daß der geschätzte Sammler in Hinkunft auch jene Tiefen beschaue, deren geistige Wurzel in einem anderen Bewußtsein liegt, als es das streng katholische ist. Wir unserseits halten S. Bach's Schule der Kirchenmusik, wie auch jene weiter zurückliegende des altdeutschen Protestantismus, deren Häupter: Prätorius, H. Schütz, Rolle, Homilius u. a., immerdar in der Geschichte wie im Leben der kirchlichen Tonmuse prangen werden, für ebenso urkirchlich wie geistig vollberechtigt, für ebenso wahr und schön, als durchweg religiöses Tönen, wie den hier in solcher Reichhaltigkeit enthüllten musikalisch verkörperten Geist der alten Niederländer- und Italienerschule. Rein confessionelle Gründe erweisen sich dem allgemeinen Kunstgeiste gegenüber als durchaus unhaltbare Scheinwesen. Dies das einzige Bedenken, welches gegen die Auswahl des vorliegenden Stoffes billigerweise erhoben werden kann. In jeder anderen Art bewährt sich Proske's That als eine vollgiltig künstlerische. Dies zu zeigen, sei die Aufgabe der nun folgenden gedrängten Inhaltsskizze. Nicht ohne Absicht betonen wir das Wort gedrängt. Einem vierbändigen, und wer weiß es zu welchem Volumen noch anwachsenden Werke gegenüber erweist sich ein streng analytisches Zergliederungsverfahren als vollends unpraktisch. Indessen sprechen auch innere Gründe gegen die Anwendung eines solchen. Jeder Geschichtskundige kennt sattsam die vier unerschütterlich festen Burgen, deren Gesammtbegriff wir alte Kirchenmusik nennen. Die eine heißt gregorianischer Gesang. Die zweite nennt sich absolut selbstherrschaftliche Wirksamkeit des vocalen Elementes. Die dritte erblicken wir in der anfangs unbedingten, dann später durch nur höchst seltene Ausnahmen unterbrochenen Wirksamkeit streng consonirender, also reinster Dreiklangsharmonien, welche sogar dem Quartsextaccorde, folglich der zweiten Umkehrung jener streng tonischen trias harmonica, um wieviel mehr also den Septimen, ihren Abarten, und vollends den Vorhalten, welchen Namen sie auch immer tragen mögen, jeden Zugang in die Gedankenreihen der Tondichter jener Vorzeit versperrt gehalten hat. Der vierte Fels endlich, auf welchem die hehre Tempelhalle alter Kirchenmusik ruht, ist die absolut-monarchische Regentschaft des Contrapunctes in seinen damals giltigen Erscheinungsformen: der canonisch strengen oder der sogenannt freien Nachahmung, mit Ausschluß der erst später herausgebildeten Fugenform. Dies alles sind aber keine geeigneten Stützen für eine Recension, die von einem gemischten Leserkreise beachtet zu werden Anspruch erhebt. Gehen wir noch weiter. Die rein vocale Kirchenmusik aller Zeiten hat, streng genommen, geistigerseits nur Eines erstrebt und auch ruhmwürdig erfüllt. Dies Eine nennt sich vollgiltigste Stimmungswahrheit und abgeschlossene Einheit derselben. Das Gesetz des Contrastes giebt sich erst als eine Frucht späterer Kunstbestrebungen sowol auf dem Boden der weltlichen, als auf jenem der heiligen Musik zu erkennen. Dessen Errungenschaft für die Kunst im Allgemeinen und Besonderen ist also erst ein goldener Fund der Neuzeit, und zwar speciell derjenigen, welche dem gesanglichen Ausdrucke den instrumentalen vermählt, und in dieser ungetrennten Einheit zweier Welten diejenige Form erkannt hat, welche den Inhalt der Seele und ihrer Regungen am vollständigsten wiedergiebt, am meisten ausfüllt. In der rein vocalen Kirchenmusik unserer Vorzeit pulsirt nur eine einzige Lebenskraft. Diese nennt sich reine, von jedem verführerischen Weltschimmer losgelöste, also urchristliche Gottanbetung im Geiste und in der Wahrheit des uns geoffenbarten heiligen Wortes, dessen Kern im Buche aller Bücher, in den Kirchenvätern, endlich im Gemüthe jedes unschuldsvoll gläubigen Christen geschrieben und geprägt ist. Diesem allgemeinsten Stimmungsleben gegenüber verstummt und erlahmt jedoch alle Art sogenannter technischer und ästhetischer Analyse. Es fehlt ihr jeder Haltpunct zu weiterem Ergusse ihres Denkens und Fühlens. Ersteres verfiele nämlich durch unbedingte Hingabe an seinen vorliegenden Stoff und an die in den Kirchenwerken Altniederlands, Altitaliens und Altdeutschlands ausgeprägten Tonformen nur allzuleicht in Eintönigkeit und Trockenheit, würde sich daher, als bloßes Nachdenken und Nachtreten einer so deutlich kundgegebenen Tonvorlage gegenüber, rein unfruchtbar, ja gänzlich ungenießbar für unsere Leser erweisen. Jeder derselben würde mit Recht sagen: wozu dieser Kram gelehrter Phrasen! Fort mit ihnen, und lieber in das volltönende Leben der Partituren, und — was noch besser — ihres durch Aufführungen ermöglichten sinnenfälligen Eindruckes hinein! Was ferner den Seelenkern dieser Art Kirchenmusik betrifft, so muß dieser nothwendig in der Brust jedes Hörers oder Lesers solcher Werke selbstthätig aufgehen und weitere Blüthen treiben. Wer für dergleichen Bildungen nicht ein von vornherein warmes Herz mitbringt, wird selbst durch die farbenreichste philosophische Analyse schwerlich für jenen Geist gewonnen werden, der in dieser — obendrein nichtsweniger als dem äußeren Menschen schmeichelnden und dem nicht von

Natur aus für das Hören solcher Art Musik vorbestimmten inneren Menschen sogleich eingänglichen — Tonsprache der vollständigsten Keuschheit, Entsagung und Selbstverläugnung liegt. Mit der dürren Analyse kommen wir also derartigen Schöpfungen, wie es die hier vor uns ausgebreiteten, um keinen Schritt näher. Am besten ist es, diese hier vor uns entfaltete Blumenlese altkirchlicher Meisterwerke als vollgiltige Herolde der tönend verkörperten reinen, keuschen, also urchristlichen Gesinnung aufzufassen, und an den hervorragendsten Stücken dieser schätzenswerthen Sammlung jenen durch alle Erscheinungen der alten, blos vocalen Kirchenmusik geschlungenen Geisteskitt nachzuweisen.

Der erste — beiweitem umfangreichste — Theil dieses Sammelwerkes bringt uns lediglich Messen, und zwar drei von Palestrina, zwei von Orlando di Lasso, je eine von Vittoria, Hasler, Pitoni, Lotti und Asola, endlich Pitoni's Seelenmesse. Bei Kunstwerken gleicher Art liegt wol die Frage nach ihren charakteristischen Unterschiedsmerkmalen am nächsten. Allein eben die Lösung dieser Frage ist, angewendet auf die Kirchenmusik der Altitaliener, eine der schwierigsten, so nur gedacht werden kann. Einmal schrieben diese Großmeister ihre geistlichen Tonsätze meist über gegebene, also nicht immer selbst erfundene, sondern großentheils aus den Missalien entschöpfte Melodien. Dieser bestimmte, feste Gesang (cantus firmus) war also zumeist der durch jede Einzelheit altkirchlicher Tondichtungen schlagende Lebenspuls. Aber als ein von außenher gegebenes Thema war ein solcher überlieferter Choral schon ursprünglich ein Hemmschuh für jedes selbstthätige musikalische Erfinden. Es galt in erster und höchster Instanz eigentlich nichts anderes, denn eine streng folgerichtige, nach allen Seiten klar ersichtliche Durchführung dieses überlieferten Gedankens hinzustellen. Unläugbar ist freilich das Merkmal tiefer, wahrer, ja oft sogar durch sich selbst sprechender, also warmer, rein menschlicher Glaubensweihe, so aus einem jeden solcher Themen dem offenbar wurde und noch wird, der einen empfänglichen Sinn und ein andachtsvolles Christengemüth von hausaus zum Hören oder selbst zur Lecture der Partitur eines solchen Werkes mitbringt. Allein die organische Folgerichtigkeit, so unumgänglich sie allem geistigen Sein innewohnen muß, ist dennoch, wenn sie — wie bei rein thematischen Durchführungen — zum Alleinherrscherthrone emporgeschwungen wird, der erklärteste Feind jeder eigentlichen Geistes- und Gemüthsbethätigung, deren inneres Wesen die Freiheit ist. Dies gilt von jeder Art thematischer Arbeit, insbesondere aber von jener, die sich fremden Gedanken als dienendes Glied anschmiegt. Erfindet ein Componist aus eigenem Herzen und Sinne eine Melodie, so kann er sie, unter Voraussetzung einer bedeutenden angestammten Schöpferkraft und eines für seine Kunst hochglühenden Pulsschlages, schon in erster Anlage so hinstellen, daß selbst ihre eigensinnigst-strengste Entwickelung immer als fügsame Dienerin jenem sein ganzes Ich erfüllenden Grundgedanken gegenüberstehe oder vielmehr demselben sich assimilire, mit diesem zum untrennbarsten Seelenehebunde verwachse. Dieser Grundzug geht z. B. durch alle jene — kirchliche wie auch weltliche — Tondichtungen Bach's, die über Themen seiner eigenen Erfindung gethürmt sind. Mit der Bearbeitung fremder Themen, seien es auch die schönsten, welche irgendwie gedacht werden können, steht es hingegen immer mißlicher. Mag sich auch diejenige Kraft, welche ihrer Umgestaltung alle Zeit und Mühe weiht, im Acte des Durchdenkens, Schreibens und Arbeitens noch so mächtig für eine solche überkommene Melodie begeistern: so wird sich doch immer die Liebe für ein solches musikalisches Nicht-Ich niemals so warm offenbaren können, als für eine Erscheinung, die aus dem eigenen tondichterischen Selbst hervorgequollen. Dem ganzen auf solche Art geborenen Tonwerke wird, trotz aller technischen Meisterschaft und ungeachtet aller nachträglichen, liebevoll einlebenden Hingabe an ein solches Thema, stets der Makel einer gewissen Fremdartigkeit anhaften; und der höchste Ruhm einer derartigen That wird nur um ein weniges die Marken einer bloßen Verstandesarbeit überflügeln, während doch die Kunst in erster Linie wie in ihrer letzten Blüthenäußerung immerdar eine freigeborene Tochter des Gefühles ist und bleiben wird.

(Schluß folgt.)

Instructives.

Für Pianoforte.

Adolph Kullak, Op. 17. Die Kunst des Anschlags. Ein Studienwerk für vorgerücktere Clavierspieler und Leitfaden für Unterrichtende. — Leipzig, Hofmeister. Pr. $2^1/_2$ Thlr.

Es füllt das Werk eine bedeutende Lücke in der instructiven Literatur aus. Der Hr. Verf. behandelt darin einen Punct, der, in Anbetracht der gesteigerten Ansprüche, die man an den modernen Pianofortespieler zu machen berechtigt ist, in anderen, instructive Tendenzen verfolgenden Werken entweder nur mangelhaft oder gar nicht in dem zu wünschenden Maße zur Erörterung gelangt. Allerdings gehört zur gründlichen Erhärtung aller in das Gebiet des Anschlags eingreifenden Momente mehr, als gewöhnlich von den musikalischen Pädagogen geboten wird. Es fordern alle für dieses Capitel wichtigen Fragen eine Beantwortung, die eben nur derjenige geben kann, der das ganze hierzu gehörige Material in virtuoser Weise beherrscht. Nur dann, wenn der, welcher darüber schreibt, selbst an sich alle in Frage kommenden Puncte praktisch zum Abschluß gebracht hat, wird

ein Werk entstehen, das auf die Ausbildung der Technik von weittragendem Einfluß ist.

In einer kurzen Vorbemerkung giebt der Verf. den Standpunct an, von welchem aus das ganze Werk zu betrachten ist. Für den Leser dies. Bl. und insbesondere für diejenigen, die tieferes Interesse daran zu nehmen gesonnen sind, mögen die einleitenden Worte wörtlich hier folgen. „Der Anschlag ist die Kunst, den Ton auf dem Pianoforte nicht allein schön, sondern nach seinem verschiedenen Zusammenhange richtig zu bilden. Das Letztere bedingt das Erste wesentlich. Um beide Begriffe zu umfassen, ist es daher nöthig, die Unterschiede kennen zu lernen, die der Ton und infolge dessen der Anschlag auf dem Clavier haben kann und haben soll. Die methodische Darstellung dieser Unterschiede ist die Aufgabe des vorliegenden Werkes."

„Dasselbe stellt alles das zusammen, was hinsichtlich des Anschlags in der Spielweise älterer und neuerer Virtuosität, Gewohnheit und Thatsache geworden ist. Es umfaßt mithin, ähnlich wie eine Clavierschule, das gesammte Material des Clavierspiels, weicht jedoch hinsichtlich des leitenden Begriffes wesentlich von früheren Lehrwerken ab, indem es mehr die qualitative als quantitative Schwierigkeit zu seinem Gesichtspuncte macht."

„Die Beschaffenheit dieses Gesichtspunctes macht dies Werk mehr für Schüler von vorgerückteren Kenntnissen geeignet. Es soll das, was auf praktischem Wege geläufig geworden ist, zum ästhetischen Bewußtsein bringen. Es soll den Begriff des Vortrags in höherem Sinne vermitteln und eine künstlerische Auffassung des Clavierspiels anbahnen helfen."

„Hinsichtlich einer erfolgreichen Benutzung desselben ist darauf aufmerksam zu machen, daß die in den einzelnen Capiteln angeführten Stellen in den Originalwerken aufgesucht und in ihrem ganzen Umfange studirt werden müssen."

Damit der Leser eine Ueberſicht bekomme über die verschiedenen Puncte, die der Verfasser in höchst anziehender Weise behandelt, so sei der Inhalt der einzelnen Capitel hier angegeben. Cap. I. Gebundener Passenanschlag. Cap. II. Der gebundene Melodieanschlag. Cap. III. Der Anschlag durch Einziehen der Fingerspitze. Cap. IV. Der Staccatoanschlag mit dem ganzen Finger. Cap. V. Der Anschlag mit dem Handgelenk. Cap. VI. Das getragene Staccato. Cap. VII. Der Anschlag unter dem Einflusse des Armes. Cap. VIII. Schluß. Vereinigung und Einheit der getrennten Anschlagsarten und Zusätze. Ein beigegebener „Anhang" enthält 7 Etuden. 1. Für kleine Hände, um die Finger unabhängig zu machen. 2. Für größere Hände (Behandlung und Zweck wie in der ersten). 3. Trillerübung für die linke Hand. 4. Trillerübung für die rechte Hand. 5. Uebung für den vierten Finger, bei fortrückenden Figuren ohne Untersatz des Daumens und bei ausgespannter Hand. 6. Zur Ausbildung eines großen gesangvollen Tones. 7. Boreas. Für melodiöse Behandlung des Octavenspiels.

Das Werk ist Franz Liszt gewidmet.

Eman. Klitzsch.

Briefe aus Frankfurt a. M.

Vom Juni vergangenen Jahres noch in Rückstand mit meinen Notizen über die musikalischen Zustände in unserer Merkurstadt, bin ich nunmehr gezwungen, alle die bunten sich drängenden und überstürzenden, auf- und untergehenden Bilder in einen engeren Rahmen zu fassen. Ich muß unsern Lesern von einem Berge aus das Panorama zeigen, denn zu einer Wanderung von Ort zu Ort erhalten wir schwerlich den Urlaub, und um nicht Gefahr zu laufen, von der Illusion allzusehr getäuscht zu werden, nehmen wir ein gutes Fernglas mit.

Zuerst den gegenwärtigen Status unserer Oper ins Auge fassend, so hat sich dieser dahin geändert, daß die heikele Tenoristenfrage endlich entschieden, und nach der langen Reihe von Aspiranten (siehe Nr. 1 v. 1. Juli 1856 dies. Bl.), wozu wir noch die HH. Kaufhold und Marloff zählen, Joseph Eppich aus Hamburg, der Unsere geworden und verblieben ist. Ich komme später auf diesen Sänger zurück. Frl. Johannsen, die eigentliche Coloratursängerin, hat sich trotz schätzenswerther Eigenschaften nicht halten können, und macht jetzt in New-York Furore, wenn nämlich die Berichte amerikanischer Blätter ehrlich sind; und da nun der schimmernde Phönix einer alles bezaubernden Primadonna (man rechnet schon lange auf Frl. Kesenheimer aus München) noch immer nicht erscheinen will, so vertritt wieder unsere Anschütz-Capitain diese Stelle. Die in Darmstadt erscheinende Muse des Hrn. Dräxler-Manfred sagt von ihr: „Diese Sängerin hat das besondere Schicksal, daß man noch immer daran zweifeln will, ob sie in der That eine wirkliche Primadonna, resp. dramatische Sängerin sei, obgleich sie stets nach jeder neuen Feuerprobe wie Gold hervorgeht", und ich selbst unterschreibe diesen Passus in voller Ueberzeugung. Das deutsche Publicum (die Franzosen sind in dieser Beziehung einsichtsvoller und verkümmern sich deßhalb den eigenen Genuß nicht immer) stellt sich nun einmal unter einer Primadonna ein eigen geschaffenes, gleichsam olympisches Wesen vor, das mit kolossaler Sopranhöhe und pyrotechnischer Coloratur die Gestalt einer Minerva verbindet, und bedenkt nicht, daß eine solche Fachbegrenzung nur in einer fixen Idee liegt und nach dem richtigen Begriff jede Sängerin Primadonna ist, welche die ersten Partien in der Oper vorträgt. Stimme und Stimme, und je armsdicker desto besser; Stimme und Formen waren von jeher das Feldgeschrei des Deutschen und werden es immer bleiben, wenn sie auch zu hundertmalen von der Anmuth eines

sanften Vortrags und einer guten Schule bezaubert werden. Seit dem 26. April 1837, an welchem das kaum siebzehnjährige Mädchen (unsere Anschütz) die hiesige Bühne zum erstenmal als Pamina betrat, hat dieselbe ein Repertoire von mehr als hundert Partien gewonnen, worin alle Facultäten des Gesanges, namentlich die des Hochtragischen und Dramatischen vertreten waren. Nichtsdestoweniger sprach man nur von Gemüth, und ließ sich lieber durch Donna Annen aus der Ferne verblüffen oder ennuyiren, ehe man dieselbe dem frankfurter Kinde zutraute. Von ihren Fortschritten täglich hingerissen, glaubte man doch nicht an das Gelingen des Scheitelpunctes dramatischer Leistung, bis sie erst vor einigen Jahren als Donna Anna, dann kürzlich als Constanze in der „Entführung“ und am letzten 25. Februar selbst als Königin der Nacht erschien, und zwar mit den glänzendsten Erfolgen. Wenn diese flüchtigen Skizzen aus dem Leben einer Künstlerin ein Vorurtheil verbannen helfen, das in der Theaterwelt leider nicht isolirt dasteht, so ist deren Zweck erreicht. Im August vergangenen Jahres gewannen wir Frl. Labitzky aus Wien (die Tochter des berühmten Walzerfürsten), welche die gedeihlichsten Fortschritte macht und gut sein muß, soll sie uns Frl. Müller ersetzen, welche man gerade im Zenith ihres Beifalls abgehen ließ. Freilich sollen ihre Ansprüche etwas ungemessen geworden sein. Wie nun Frl. Labitzky mit unserer wackern Elise Schmidt, die beide fast dasselbe Fach bekleiden, in gutem Einverständniß bleiben will, ist ihre Sache. So viel ist aber gewiß, daß Letztere mit ein paar Tönen mehr Höhe, vermöge ihrer Gestalt und ihres lebendigen Spiels keine Rivalin zu scheuen hätte. Frau Oswald (früher unter Guhr als Fräulein Oswald die Unsere und sehr beliebt) kann sich in ihrer jetzigen Stellung nicht wohl fühlen. Sie singt die Elvire in der „Stummen“ und im „Don Juan“, den Carlo Broschi, die Baronin Freymann im „Wildschütz“, die erste Dame in der „Zauberflöte“ und somit quodlibetartige Partien, die kein Fach bilden und also auch keine Leistungen concentriren. Frau Oswald wird stillschweigend hingenommen, und nur ihrem allerdings etwas harten Ansatze Rechnung getragen, während ihre besten Bestrebungen, ihr noch immer klangvolles Organ und ihr oft recht kunstwürdiger Vortrag (z. B. die schön zergliederte Arie der Donna Elvira aus Es „Mi tradi quell' alma“) überhört werden. Die Eppich-Angelegenheit ist für unsere Oper eine Lebensfrage, und die ganze Erscheinung dieses Sängers durch sein Wirken sowol wie durch äußere Umstände von einem großen und selbst piquanten Interesse geworden. Sein erstes Auftreten als Raoul, worin die sonore Wucht seines Organs, die Wärme seines Vortrags, edle Persönlichkeit und nobles Spiel wirksam hervortreten konnten, machte ein solches Aufsehen, daß die Einen ihn mit Roger, die Andern mit Tichatscheck und Ander verglichen. Der Beifall war stürmisch, und Hr. Eppich wurde unter Bedingungen engagirt, welche in den Annalen des frankfurter Theaterbudgets allerdings einzig dastehen. Die gepanzerten Charaktere eines Propheten, Masaniello, Tannhäuser, Robert und ähnliche steigerten diesen Beifall und einen Arnold von Melchthal wird ihm niemand nachsingen, heiße er wie er wolle. Eine durch klimatische Verhältnisse erzeugte längere Indisposition machte nichtsdestoweniger diesen Sänger einer gewissen und selbst nachhaltigen Coterie unterliegen, denn wir sind wankelmüthig in unserer Verehrung wie die alten Athenienser oder wie die neuen Pariser, die ihren Helden bald in den Himmel tragen und dann in den Tartarus schleudern, um ihn darauf wieder bis zu den Wolken zu heben. Eppich's Arnold in den Rossini'schen „Tell“ war indeß die Federkraft, die ihm wieder einen neuen Abschnitt der Bewunderung zuschnellte, worin er hoffentlich nun verbleiben wird, denn „entränn' er jetzo unsern Händen, man hätte keinen Zweiten uns zu senden.“ In der Spiel- oder Conversationsoper, oder als ausgesprochener primo amoroso, worin durchweg ein leichter, gleichsam auf den Lippen sitzender Ansatz erforderlich ist, wird Eppich weniger durchgreifen, obgleich — seltsamer Widerspruch — er nichtsdestoweniger auch in lyrischen Partien, z. B. als Stradella und Joseph, durch Anmuth des Vortrags und jüngst in der Partie des Marquis von Chateauneuf durch die markige Fülle des eingestrichenen h (Sextett) wahrhaft excellirte. Ein Resumée aus diesem Allen zu ziehen, so ist Eppich ein Tenor a gran cartello, ein echter Heldentenor, der seinesgleichen jetzt schwerlich finden wird, auch wenn nicht Mißwachs unter den Tenoristen wäre. Es kommt bei Bühnenverwaltungen darauf an, daß man seine Mitglieder dem Publicum stets in ihren besten Rollen vorführt, weßhalb auch unser zweiter oder lyrischer Tenor Hr. Ackermann aus Riga wahrscheinlich nicht so zum Sündenbock gemacht wäre, würde er seiner Individualität gemäß beschäftigt werden. Als Joseph beifällig aufgenommen und darauf hin engagirt, sprach er in anderen Partien nicht an, und geht nun spazieren. Manche gute Oper bleibt deßhalb liegen, und die HH. Eppich und Baumann kommen deßhalb mehr oder weniger in schiefe, wenigstens unbequeme Stellungen. Ein wetterwendisches Publicum ist eben darum so schnell wieder gut gemacht, als es aufgebracht war, wenn ihm nur Gelegenheit zur Versöhnung geboten wird; und am rechten Ort wieder einmal angeknüpft, spinnt sich das Fädchen leicht fort und kann nach klug angewendeter Zeit dereinst noch zum Ankertau werden. Uebrigens hat Hr. Ackermann beachtenswerthe Verdienste; namentlich sind seine Mitteltöne schön, die Tiefe ausgebend, das hohe Register wäre leicht auszubilden und mit den übrigen in zarte Verschmelzung zu bringen. Dem Spiele dieses Sängers, obgleich durchdacht und gewandt, wäre jedenfalls mehr Bestimmtheit zu wünschen. Auf der Bühne verlangt man scharfe Um-

risse und Gebilde al fresco. Aber da singe und spiele einer oder strebe fort einer ewig zischenden Hydra gegenüber!

(Schluß folgt.)

Aus Rotterdam.

(Fortsetzung.)

Wir kommen zu den Concerten, welche hier gegeben werden.

In erster Reihe stehen die sechs Concerte, von denen drei bereits stattgefunden, der Eruditio musica, eines Concertunternehmens, an dessen Spitze B. Tours, selbst ein höchst verdienstvoller Violinist, den leider sein Gesundheitszustand diesen Winter verbietet an den Aufführungen theilzunehmen, und S. Ganz, ein gleichfalls sehr tüchtiger Violoncellspieler, stehen, während die Einstudirung der Sachen und die Leitung des Orchesters dem hier allgemein beliebten und seiner außerordentlichen Regsamkeit halber sehr hervorzuhebenden W. Hutschenruyter anvertraut ist.

Einen Beweis der Unermüdlichkeit des Letzteren geben die Verhältnisse in der Nachbarstadt Schiedam. Dort feierte am 17. Nov. 1856 die Gesellschaft „Uebereinstimmung aus Kunstgefühl" ihr 25jähriges Bestehen, und überreichte ihrem Gründer, W. Hutschenruyter, eine Medaille als anerkennendes Dankeszeichen für seine erfolgreiche Thätigkeit. Um den Lesern dies. Bl. einen Begriff zu geben von der Länge solcher Feiern, geben wir ihnen das Programm. Festouverture von L. v. Beethoven, Festrede (dauerte beinahe 2 Stunden, da der Redner, Mr. A. Vernède, einen sehr sorgsam ausgearbeiteten Vortrag über die Musik mit einzuflechten wußte), eine Ouverure von Hutschenruyter, Pause, und die ganzen „Jahreszeiten" von Haydn, welche, beiläufig gesagt, 1854 auf dem großen Musikfeste gegeben worden sind, am 4. Concertabend der Euruditio musica wieder gegeben werden und deßhalb als ein ganz besonderes Lieblingsoratorium der Holländer bezeichnet werden können. — Der Zweck der Concerte ist, neue Compositionen neben älteren aufzuführen und große Virtuosen dem Publicum vorzuführen.

Von neuen Compositionen ist eine Orchesterphantasie von mir, die Concertouverture „Die Mondnacht auf stillem Wasser" von L. Schindelmeißer und eine Ouverture von Julius Rietz aufgeführt worden. — Außerdem wurden die 4. Symphonie von R. Schumann, die 4. von Beethoven und die A moll Symphonie von Niels Gade gemacht; ferner an Ouverturen: die „Ossiansklänge" von Gade, zu „Oberon" von Weber, und „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn.

Erwägt man die Verhältnisse, unter denen diese Concerte zustande kommen, so muß man den an der Spitze stehenden Herren die größte Anerkennung für die Leistungen zollen. — Das Orchester spielt nämlich das ganze Jahr nur diese sechsmal und gelegentlich bei Ausnahme-Concerten — ein höchst seltener Fall — zusammen. Rechnet man 8 Concerte das Jahr, so hat man die höchste Zahl angenommen, die man füglich annehmen kann. Man kann der Ansprüche wegen, welche von allen Seiten an den Geldbeutel solcher Unternehmer gemacht werden, nicht mehr als eine Probe erschwingen, das macht also sechzehnmal zusammenspielen. In dieser Probe, die selten über vier Stunden dauert, werden einstudirt: 1 Symphonie, 2 Ouverturen und 4—5 große Concertstücke. — Hierzu kommt, daß die Spieler sehr ungleich sind der Qualität nach, daß die verschiedenen Instrumente der Zahl nach sogar nicht in dem richtigen Verhältniß zusammengebracht werden können. Da wäre es denn wol unbillig, sich darüber zu wundern, daß die Arie „Abscheulicher" aus Fidelio des Accompagnements halber vollständig Fiasco machte, daß das Scherzo aus der Gade'schen Symphonie, das allerdings von einem jeden Instrumente mit künstlerischer Intention gespielt werden muß, gespreizt erschien ꝛc., und man muß im Gegentheil die Rührigkeit bewundern, mit der die Direction stets daran denkt, Neues und Interessantes auf das Programm zu bringen, die unverdrossene Heiterkeit, mit welcher der Dirigent die Sachen dem Orchester im Fluge beizubringen weiß. Da alle diese Sachen in Deutschland schon genug bekannt sind (mit Ausnahme meiner Phantasie), so kann ich über sie selbst hinweggehen.

Wir kommen zu den Virtuosen. In dieser Beziehung befindet sich Holland in der Periode der Unersättlichkeit. Man möchte immer Neues hören und thut eben soviel zur Herbeiziehung ausländischer Virtuosen, als man wenig dafür thut, Künstler hier zu fesseln. In dieser Beziehung stehen die holländischen Städte ganz diametral den deutschen Städten gegenüber. Wie hat Köln z. B. speciell unter den Bemühungen Hiller's eine musikalische Kraft nach der andern an sich heranzuziehen gewußt, so daß sein jetziger Zustand mit dem vor 25 Jahren gar nicht mehr zu vergleichen ist. Hier dagegen denkt man gar nicht daran, sich zu emancipiren, sondern sorgt nur für Unterhaltung des stets nach Neuem begierigen Publicums. Von Virtuosen dürften nur die ersten Größen Reisen machen. Paganini, Liszt, J. Lind, Joachim, Winterberger als Orgelspieler sind Erscheinungen, die so über dem Niveau der gewöhnlichen Virtuosität stehen, daß es ein Verlust für die Zeitgenossen wäre, wenn sie nicht reisten. Zu sechs Concerten aber zwölf von außen her zu engagirende Virtuosen bezahlen zu müssen, ist ein Aufwand, dem man später hoffentlich dadurch entgegenzukommen im Stande sein wird, daß man bedeutende Virtuosen hier zu fesseln weiß. (Winterberger, der Liszt nach Ungarn begleitete, dann mit demselben sich längere Zeit bei R. Wagner in Zürich aufgehalten und zuletzt in Stuttgart geweilt hat, hat sich hierher begeben,

um seinen Studien auf dem Gebiete der Composition zu leben. Wir glauben, daß es im Interesse der holländischen Zustände wäre, wenn derselbe seinen Aufenthalt hier feststellte. Vielleicht wäre das der Anfang eines Umschwunges in Bezug auf das eben Erwähnte, und ließen sich dann noch Andere herbeiziehen und heimisch machen.) Daß ein Wunsch, die Verhältnisse anders gestaltet zu sehen, nichts mit der Beurtheilung des wirklichen Zustandes zu thun hat, versteht sich von selbst. Die Bemühungen der HH. Tours und Ganz sind in den drei ersten Concerten mit dem besten Erfolge gekrönt worden. Es sind aufgetreten: P. Konigslöw, der eine ganz besondere Erwähnung dafür verdient, daß er der Erste ist, der es versucht, S. Bach in das Publicum hier einzuführen, indem er die Chaconne von demselben mit der Felix Mendelssohn'schen Clavierbegleitung spielte, während Wieniawski noch immer den Carneval de Venise zumbesten giebt; Fanny de Bas aus Brüssel, eine recht glatt und ziemlich solid gebildete Clavierspielerin; Ch. Montigny, ein der belgischen Schule angehöriger Violoncellist, der durch seine große Technik, namentlich eine sehr sichere und graciöse Beherrschung des Flageoletts die Aufmerksamkeit fesselte; M. Guglielmi, Bariton der kaiserlichen Oper zu Wien, der eine ganz ausgezeichnete Routine in der richtigen Behandlung des Publicums besitzt; Frau Mampé-Babbnig aus Köln, die mit hervorstechendem dramatischen Feuer ihre Aufgabe löste und zum Schlusse auch ein Lied eigener Composition sang; und Frau Offermans van Hove aus dem Haag, die hier allgemein beliebt und anerkannt ist, wie es ihre Verdienste, die besonders in einer sehr nervösen Auffassung ihrer Aufgaben und in einer ebenso leichten als anmuthigen Geläufigkeit bestehen, auch erheischen.

(Fortsetzung folgt.)

Giovanni Maria Clari.

Wir bemerkten neulich in unserem Bericht über die Aufführung des Riedel'schen Gesangvereins am 22. Februar, daß wir aus dem der Redaction von Hrn. Kade in Dresden eingesendeten Verzeichniß der Werke Clari's einen Auszug veröffentlichen würden, und lassen dem entsprechend denselben hier folgen. Hr. Kade theilt in der Einleitung mit, daß Fetis in seiner Biographie univers. des Musiciens berichtet, Clari habe 1695 für Bologna eine Oper Il savio delirante componirt, und 1720 Duetten (Paris, Carli, 1823 erschienen) veröffentlicht. Die Bibliothek zu Kopenhagen besitze ein Stabat mater a 4 v. mit Instr.; und fernere Werke von ihm seien noch folgende: Dextera Domine a 4 v. Benedictus a due cori, ave maris stella und Domine a 4 v. con orch. Hr. Kade sagt weiter, daß in Halle bei Kümmel vor mehreren Jahren eine jetzt vergriffene Ausgabe des 130. Psalms de profundis erschienen, und überdies 2 Duetten für Sopran und Alt und Sopran und Tenor in Sammelwerken von Paolucci: Arte prattica di contrappunto, und von Martini: Saggio fondamentale etc. abgedruckt seien. Am Orte der Wirksamkeit Clari's, zu Bologna, ist es Hrn. Kade gelungen, wol das vollständigste bis jetzt bekannte Verzeichniß der Werke, zugleich mit dem Aufbewahrungsort eines jeden, zusammenzustellen. Das Archiv des Domes zu Pisa enthält: 1) Introiti e Tratti: 80 opera a 4 v., 1 opus a 5 v. 2) Messe: 3 Messen a cap. 3 Messen a 8 v. con orch. 1 Messe a 8 v. con Viol. e Bassi. 1 Messe a 4, und 1 a 2 ohne Credo. 1 Credo a 2. 3) Salmi a capella: 27 op. a 8 v. 4) Inni a capella: 13 op. a 4 v. 5) Inni concertati: 13 opera a 4 v. 6) Litanie: 3 Bände a 4 v. 7) Motetti: 5 op. a 4 v. 8) Für den Vesper-Gottesdienst: 6 op. a 4 v., 1 op. a 8 v. 9) Responsi per la notte della Natività di Jesu Christo: 2 Sammlungen a 4 v. 10) De profundis (solenne) a 4 v. Ueberdies 2 Te deum. In Summa 156 opera. Die Scuola zu Pisa besitzt folgende Werke von Clari: Domine adjuvandum 5mal; Dixit 6mal; Confitebor 5mal; Beatus vir 6mal; Laudate pueri 4mal; Laudate dominum, In convertendo und De profundis je 1mal; Nisi dominus und Lactatus sum je 2mal; Laudate Jerusalem und Magnificat je 3mal. Verschiedene Introiti, 10 Messe, desgleichen Responsi a 2 v., nebst 22 Lamentationes: Credo (nebst 4 Crucifixus) 7mal; 4 Litanien; endlich verschiedene Hymnen, Motetten, Antiphonien und Te deum. D.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das Extraconcert der Euterpe zum Benefiz des Musik-Dir. Langer, am 3. März, zeichnete sich durch ein ganz vortreffliches Programm aus. Es enthielt die Ouverture zur „Iphigenie in Aulis", Scene und Chor (Orpheus und die Furien) aus „Orpheus" von Gluck, und die Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor von Beethoven; den zweiten Theil füllte die „Pilgerfahrt der Rose" aus. Die Ouverture wurde mit dem Wagner'schen Schluß gemacht, der, aus der Einleitung entwickelt, das Werk ernster und würdiger abschließt, wie der etwas bombastische und ungehörige Jubel, welchen Mozart demselben angefügt hat, und welchen man, ohne die Pietät gegen Mozart im allermindesten zu verletzen, ganz gut beseitigen könnte, da ohnehin die Be-

arbeitungen von Werken früherer großer Meister als Mozart's Achillesferse leicht angreifbar sind. In der Scene aus Orpheus zeigte sich Frl. Franziska Schreck aus Erfurt als Sängerin von sehr bedeutenden Stimmmitteln und gebildetem und verständigem Vortrage; sie sang das prächtige Altsolo recht schön und ausdrucksvoll. In der Phantasie führte Hr. Speidel aus München die Pianofortepartie gut und sicher durch; einen großartigeren Vortrag konnte man mitunter wünschen, ohne dadurch einen Tadel gegen den Künstler aussprechen zu wollen. Das Orchester aber reichte besonders in Betreff der gänzlich fehlenden Feinheit der Ausführung beiweitem nicht an den Geist des Werkes hinan. Die Pilgerfahrt der Rose haben wir hier lange nicht gehört, es ist auch nur zu billigen, daß man das Werk selten vorführt; denn bei großen Schönheiten im Einzelnen und der durchgängig tiefsten Innigkeit und Wärme fehlt es demselben an wirklich realkräftigem Leben, und an Momenten, in denen ein solches sich zu bedeutenderen Höhepuncten concentrirt. Die durchgängige Weichheit der Stimmung läßt bald eine bedeutende Monotonie fühlbar werden. Die Soli hatten außer Frl. Schreck die Frl. Constanze Jacobi aus Dresden, Anna Klassig und A. Koch übernommen; Frl. Jacobi und A. Koch befriedigten, Frl. Klassig keineswegs. Ebensowenig Hr. Musik-Dir. John aus Halle in der Tenorpartie; Stimme und Auffassung verweisen ihn in die Schranken eines Männerquartetts gewöhnlicher Gattung, diese sollte er nicht überschreiten. Der Bassist ist uns seinem Namen und seinen Leistungen nach unbekannt geblieben — von letzteren war eben fast nichts zu hören. Zwischen Chor und Orchester fehlte es nicht an häufigen Differenzen, besonders konnten die Leistungen des ersteren, auch wenn man die Kräfte berücksichtigt, keineswegs zufriedenstellen.

Das 8. Concert der Euterpe, den 10. März, enthielt im ersten Theil das „Requiem" von Cherubini, im zweiten die B dur Symphonie von Beethoven. Das Requiem ist hier nicht sehr bekannt, und doch sichert der dem Werke innewohnende, in jeder Beziehung höchste Werth, demselben eine Stelle unter den vollkommensten Schöpfungen aller Zeiten. Die Schwierigkeiten der Ausführung sind nicht sehr bedeutend, und ist die Kirche nicht zu haben, so bleibt auch im Concertsaal dem Werke seine höchste Weihe und wundervollste Wirkung, da eben die tiefergreifende Wahrheit und Innigkeit, die aus jedem Gedanken zu uns spricht, und die unerschütterliche Gediegenheit der Fassung dasselbe aller Orten als ein tiefgeistiges und selbständiges, und den Eindruck nur in sehr geringem Maße von der Umgebung abhängig erscheinen lassen. Mit der Ausführung konnte man sich im Ganzen zufrieden geben; dasselbe gilt von der B dur Symphonie, manche fehlerhafte Einzelheiten mögen unerwähnt bleiben. D.

Leipzig. Am 10. März veranstaltete der Männergesangverein Arion unter der Leitung seines Directors, des Herrn Richard Müller, eine musikalische Abendunterhaltung vor eingeladenen Zuhörern. Das Programm zeigte eine gute Auswahl und gab Zeugniß von der künstlerischen Richtung, welche der Verein verfolgte. Compositionen von C. M. v. Weber (Gebet vor der Schlacht), C. Reinecke (Haltet Frau Musika in Ehren), Niels W. Gade (Gondelfahrt), F. Mendelssohn (Festgesang an die Künstler und Türkisches Schenkenlied), C. L. Fischer (Meeresstille und glückliche Fahrt), J. Rietz (Maienzeit), J. Dürrner (Das Lied vom Wein), C. Zöllner (Ständchen; Sonne, Mond und Sternlein; Die hohe Hahnenfeder) kamen zur Ausführung; außerdem beim Beginn Kyrie und Gloria aus einer Messe von Richard Müller. Zwischen den Gesangproductionen des 1. und 2. Theils endlich spielte Herr J. David zwei Compositionen für Violine (Ave Maria von Schubert, und ein eignes Werk, Phantasie über ein Thema aus „Lucia"). Was die Leistungen des Vereins betrifft, so hatten wir schon im vorigen Jahre bei einer ähnlichen Production Gelegenheit, uns günstig über dieselben auszusprechen. Diesmal aber glaubten wir einen erheblichen Fortschritt zu bemerken. Die Vorträge waren in der That nach der technischen Seite hin sehr gelungene und befriedigten auch strengere Anforderungen. Feinere Abschattirungen namentlich und größere Eleganz schienen uns im höheren Grade vorhanden zu sein als früher. Dagegen blieb uns in Bezug auf geistige Erfassung noch Einiges zu wünschen übrig. Wir glaubten eine gewisse Monotonie, eine gewisse Manier der Darstellung zu bemerken, die nicht vom Charakter des Gegenstandes bedingt ist, sondern alles nach einer gewissen Schablone behandelt. Männergesangvereine namentlich verfallen leicht in einen solchen Fehler, und es wäre dies also die Seite, auf die der Verein jetzt namentlich seine Aufmerksamkeit zu richten hätte. In Hrn. J. David lernten wir einen jungen Violinspieler kennen, der zu guten Erwartungen berechtigt. Die Composition des Dirigenten hatten wir nicht zu hören Gelegenheit, da sie schon vorüber war, als Ref. den Saal betrat.

Hohenelbe im Riesengebirge. Am 1. u. 2. März hatten wir hier zwei erfolgreiche und enthusiastisch aufgenommene Concerte unter der Leitung Ihres Mitarbeiters, des Hrn. Heinrich Gottwald, die noch lange in der Erinnerung bei uns fortleben werden. Hr. Gottwald lebt hier in sehr angenehmen Verhältnissen, benutzt aber die Muße, welche ihm diese gewähren, zu erfolgreicher Thätigkeit auf musikalischem Gebiet. Daß derselbe insbesondere für die neue Richtung wirkt, brauche ich Ihnen, da er oft schon dafür in Ihrer Zeitschrift aufgetreten ist, nicht erst zu sagen. Im vorigen Jahre führte Hr. G. in zwei Concerten Fragmente aus „Tannhäuser" und „Lohengrin" nebst Schumann'schen und Liszt'schen Compositionen auf, die alle, namentlich aber die Wagner'schen, zündeten und ebenso enthusiastischen Beifall fanden, als die vorgeführten Compositionen neuerer Richtung im letzten Concert. Diese begeisterte Aufnahme ist insofern von großer Bedeutung, als eben gerade durch ein solches Factum allein der Beweis hingestellt werden kann, wie ein im Grunde unverbildetes, durch die Compositionen alten Styls in gewisse conventionelle musikalische Formen nicht festgeranntes Publicum — das sich also sein unverdorbenes natürliches Gefühl bewahrt hat — bei allerdings sehr gelungener Ausführung am ehesten und leichtesten für das neue Kunstideal gewonnen werden kann. Durch Hrn. Gottwald's Einfluß hat sich hier im Riesengebirge eine förmliche Schwärmerei für Wagner und die neue Richtung gebildet, und sind jetzt die Namen und Bestrebungen der musikalischen Häupter der Gegenwart den gewöhnlichen Leuten schon geläufig, während man in Wien, der Hauptstadt, Wagner immer mehr blos dem Namen nach kennt. Daß aber in so schlagender Weise — auf dem

Lande, tief im Gebirge — Ihre Richtung Wurzel faßt und festen Boden gewinnt, ist in gewissem Sinne ein bedeutungsvolleres Zeichen, als wenn in musikalischen Hauptstädten die neue Musik große Triumphe feiert. — Das Concert, welches Hr. Gottwald am 1. März zum Besten der Armen veranstaltete, enthielt in seinem Programm fast lauter moderne Namen. Zunächst erwähnen wir, daß wir darin das erst kürzlich erfundene Harmonicum-Melodium zum erstenmal hörten. Das Instrument, zu London und Paris mit der großen Medaille ausgezeichnet, ist von der berühmten Firma Märklin u. Schultze in Brüssel gebaut, und wir müssen gestehen, daß die Nachahmung einzelner Instrumente, wie z. B. Clarinette, Flöte, Oboe, eine beinahe vollkommene und täuschende ist. Bei anderen ist dies allerdings weniger der Fall, aber das Ganze immerhin ein bedeutender Fortschritt gegen alle ähnlichen bisher üblichen Instrumente. Es hat die Kraft und Wirkung einer Orgel, und bei entsprechender Gelegenheit angewendet, ist der Effect ein großartiger. Hr. G. hatte, um die Leistungsfähigkeit seines Instruments nach allen Richtungen hin zu produciren, eine eigene Composition dafür geschrieben. Außer dieser Phantasie und den „Liedern ohne Worte“ auf dem Harmonicum, spielte er die Schulhoff'schen Variationen über den „Carneval von Venedig“ auf dem Piano und zwei neue Compositionen auf dem Waldhorn, welches sein eigentliches Instrument und in dessen Behandlung er den besten Meistern der Gegenwart ohne weiteres an die Seite zu setzen ist. Der über vierzig Stimmen starke Männergesangverein, dessen Gründer und unermüdlicher Leiter Hr. G. ist, trug u. a. den „Altdeutschen Schlachtgesang“ von Rietz und die „Schlachthymne“ aus dem „Rienzi“ vor. Dies waren die Höhenpuncte seiner Leistung, obschon ohne Ausnahme alle andern Nummern trefflich gelangen. Zwei Dilettantinnen sangen Lieder von Schumann und eine Arie aus „Gutenberg“ von Füchs. Wir müssen bei dieser Gelegenheit noch einer dritten Dame gedenken, der auch in weiteren wissenschaftlichen Kreisen wohlbekannten Frau Kablik, welche, zwar nicht als Mitwirkende betheiligt, seit langer Zeit der wahre Mittelpunct aller naturwissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen in unserer Gegend ist, und die durch große persönliche Opfer, namentlich durch Beischaffung kostbarer Instrumente und das glänzende Arrangement des Saales, ihren Eifer für das Gelingen des Ganzen wieder neu bethätigt hat. — Da das einheimische Publicum in anerkennenswerther Höflichkeit die bereits genommenen Sitzplätze an die Fremden überließ, so wurde das ganze Concert am folgenden Tage wiederholt. H.

In **Weimar** wird zur Festvorstellung und zum Abschluß der Saison am 24. Juni, als am Geburtstag des Großherzogs, der „Sturm“ von Shakspeare mit Taubert's Musik vorbereitet. Vorher kommen noch in zwei Concerten folgende neue Compositionen zur Aufführung: „Prometheus“ von Liszt mit Chören und verbindendem Text dazu von R. Pohl; „Dante“ (Hölle und Fegfeuer mit Schlußchor, Paradies), Symphonische Dichtung von Liszt; die „Zerstörung Jerusalems“, Oratorium von Naumann und „Winfried“, Oratorium von Engel.

Chemnitz. Die hiesige Saison erhielt vor kurzem durch drei Quartettsoiréen, welche die Herren A. Krause, Grabau, M. Grün, Japha und Haubold aus Leipzig an den Abenden des 8., 10. und 11. März im Casinosaale veranstalteten, eine sehr dankenswerthe Belebung. Außer dem Beethoven'schen Septuor, welches Hr. Musik-Dir. Mejo im vorjährigen zweiten Abonnementconcert zur Aufführung brachte, wurde gute Kammermusik hier seit längerer Zeit nicht gehört. Nächst des vortrefflichen Spiels der genannten Herren, mußte der Geschmack und die Umsicht, welche besonders bei der Wahl der Programme zur ersten und letzten Soirée bewiesen wurden, eine Quelle des Genusses werden. Im ersten Concert erschien die frühere Periode der Kammermusik durch W. A. Mozart's Es dur Quartett, ein Trio von Haydn für Pianoforte, Violine und Violoncell, sowie eine Serenade Beethoven's für Violine, Viola und Violoncell ganz entsprechend repräsentirt, während im dritten Mendelssohn's Es dur Quartett, vor allem aber Robert Schumann's großes Quintett und das Schubert'sche D moll Quartett eine möglichst würdige Vertretung der Neuzeit darboten. — Der warme Beifall, welcher sowol den Gesammtleistungen der Herren als den Solovorträgen aller Einzelnen zutheil wurde, bewies, daß das Auditorium, welches allerdings zahlreicher hätte sein können, ein gewähltes und dankbares sei. Wir können es als einen allgemeinen Wunsch aussprechen, daß ähnliche Soiréen auch im nächsten Winter und in vielleicht noch umfänglicherem Maßstabe hier stattfänden, umsomehr als bei der Elendigkeit der hiesigen Bühne aller Kunstgenuß auf den Concertsaal beschränkt ist. **

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Johanna Wagner befindet sich zu einem kurzen Gastspiel in Weimar.

In Frankfurt a. M. soll in Frl. Zirndorfer ein neuer Stern in der Sängerinnenwelt aufgegangen sein. Man verspricht ihr nach dem ersten Debut in „Robert der Teufel“ eine brillante Zukunft.

Frl. Piccolomini ist von Lumley wieder auf drei Jahre für London engagirt worden, obgleich sie in Paris durchaus nicht gefallen hat.

Musikfeste, Aufführungen. Liszt hat von dem in Hamburg 1840 gegründeten Franz Liszt'schen Pensionsverein die Aufforderung erhalten, am Charfreitag daselbst ein geistliches Concert zu dirigiren und darin einige von seinen Kirchencompositionen zur Aufführung zu bringen.

Erlangen, 4. März. Gestern haben wir von dem hiesigen akademischen Kirchengesangverein unter Leitung des Professors der Musik, Herzog, das berühmte Oratorium „Samson“ von Händel gehört. Die Leistungen dieses Vereins, welcher in kurzer Zeit mehrere Oratorien von Händel, wie „Israel in Aegypten“, „Messias“ ꝛc. zur Aufführung brachte, dürften wol, namentlich was die herrlichen Chöre betrifft, den besten Productionen ähnlicher Vereine in größeren Städten würdig zur Seite stehen, und es läßt sich bei der sicheren Leitung des unter den Freunden und Kennern kirchlicher Tonkunst rühmlichst bekannten Vorstandes noch manch reicher Genuß von denselben erwarten.

Das zweite Abonnementconcert in Cincinnati am 19. Fe-

bruar brachte außer mehreren Salonvorträgen die Pastoralsymphonie, die Ouverturen zur „Zauberflöte" und zum „Freischütz" und das Pianofortequintett von Beethoven als Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente.

Aus Löwenberg in Schlesien liegt uns wieder eine Anzahl von Programmen der Concerte der Hofmusik des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen vor. Diese Programme umfassen wieder acht Concerte, vom 15. Januar bis 5. März. Wir sind erfreut über die umsichtige, von allem Coteriewesen freie Auswahl, das frische geistige Leben, welches sich zu erkennen giebt. Außer Symphonien von Beethoven (2), Mozart, Franz Schubert, Schumann (Nr 4, D moll, zum erstenmal), Gade (Nr. 2, E dur) kamen zur Aufführung zwei Symphonien von Würst und Taubert (H moll). Neu war auch das Septett von Spohr, sowie eine Concertante für Streichquartett von demselben. Unter den Ouverturen nennen wir die zu „Tannhäuser", „Tell", „Cortez", „Rosamunde" von Franz Schubert, „Die lustigen Weiber" von Nicolai, Concertouverture von Rietz, „Egmont", Yelva" von Reissiger, „Prometheus" von Beethoven, u. s. w. Eine große Zahl von neuen Gesangsnummern sowie Instrumental-Solostücken wären ebenfalls anzuführen, doch reichen schon diese Angaben hin, um unser obiges Urtheil zu rechtfertigen.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 22. März wird in Weimar „Benvenuto Cellini" von Berlioz unter Liszt's Direction wieder zur Aufführung kommen.

In Neapel hat Mercadante eine „neueste Oper" (die 52. bereits) zur Aufführung gebracht. Das Werk dieses fruchtbaren Vaters nennt sich „Pelagio".

Die neue Oper des beliebten Männergesangs-Componisten, A. Schäffer, „José Ricardo", ist zuerst in Hanover in Scene gegangen. Der Erfolg wird als günstig geschildert.

„Oberon" wird in Paris mit dem größten Enthusiasmus nach jedesmaliger Wiederholung begrüßt.

Musikalische Novitäten. Von J. Otto erscheint demnächst wieder eine große Composition für Chor, Soli und Orchester (Dresden bei B. Friedel), ähnlich den früheren Werken desselben für Männerstimmen, mit verbindender Declamation, diesmal aber für gemischten Chor, betitelt: die „Nacht", Dichtung von Hermann Waldow. Die leichte Ausführbarkeit soll das Werk insbesondere den Gesangvereinen in Provinzialstädten empfehlen.

Neben der rühmenswerthen Verlagshandlung von Rieter-Biedermann in Winterthur, welche zuerst Werke aus Schumann's Nachlaß brachte (binnen kurzem werden nebst der bereits erwähnten Ouverture noch ein Heft „Jagdlieder" für Männerstimmen und ein anderes größeres Werk „Spanische Liebeslieder" für eine und mehrere Singstimmen mit vierhändiger Pianofortebegleitung daselbst erscheinen), wird die Handlung von F. W. Arnold in Elberfeld die zweite sein, welche ein umfangreiches Werk Schumann's herausgiebt, die Ballade „Des Sängers Fluch", welche daselbst im vergangenen Monat im Manuscript aufgeführt wurde und großen Eindruck machte.

Literarische Notizen. Von Schnyder von Wartensee erschien im vorigen Jahre (Frankfurt a. M., H. Keller) eine kleine Brochure: „Aesthetische Betrachtungen über die Jahreszeiten von J. Haydn, zum besseren Verständniß des Werkes bei seiner Aufführung durch den Rühl'schen Verein in Frankfurt a. M." Wir machen darauf aufmerksam, getreu unserem Grundsatze, daß es stets als wünschenswerth betrachtet werden muß, das Publicum vor einer Aufführung möglichst über das zu erwartende Werk zu orientiren. Die vorliegende Brochure erfüllt diesen Zweck, indem sie auf alle die sinnigen und genialen Züge, an denen Haydn's Werk reich ist, hinweist; sie ist wenig umfangreich und eignet sich daher zur Anschaffung in größeren Partien, um beim Billetverkauf zugleich mit ausgegeben zu werden.

Todesfälle. Frau Clara Stöckel-Heinefetter, die einst gefeierte Sängerin, starb in der wiener Irrenanstalt nach langem Leiden in großer Armuth.

Vermischtes.

Herzog Ernst von Koburg-Gotha soll — nach Berichten frankfurter Blätter — seine neue Oper „Diana" Frl. Seebach gewidmet haben.

Ueber die in Veranlassung des hundertjährigen Todestages Händel's angeregte vollständige Ausgabe der Werke desselben werden jetzt ausführlichere Prospecte von der Verlagshandlung der HH. Breitkopf u. Härtel ausgegeben. In Halle werden Vorbereitungen zu einem Denkmal getroffen. Ein zweites Denkmal soll in einer zum erstenmal zu veranstaltenden vollständigen Gesammtausgabe der Händel'schen Werke bestehen. Ein Verein von 35 Tonkünstlern, Gelehrten und Kunstfreunden aus allen Theilen Deutschlands unter Protection des kunstsinnigen Herzogs von Koburg-Gotha hat die Sache in die Hand genommen, aus dessen Mitte ein engeres Directorium von fünf Mitgliedern, bestehend aus den HH. Breitkopf u. Härtel, Chrysander, Dehn, Gervinus und Hauptmann, zur Leitung und Ausführung der Ausgabe ausgeschieden worden ist. Sämmtliche Werke, die sich in die drei Classen von Opern, Ouverturen und Hymnen, Kammer- und Instrumentalwerken abtheilen, werden innerhalb dieser Abtheilungen in chronologischer Folge geordnet werden. Jährlich sollen drei Bände, einer aus jeder der drei Abtheilungen, im Ganzen von durchschnittlich 120 Bogen, für den Jahresbetrag von 10 Thalern erscheinen, unter denen die Opern auf 20, die oratorischen Werke auf 28, die Instrumentalwerke und übrigen Gesangstücke auf 12 Bände überschlagen sind. Zu einem Monumente für Händel bestimmt, soll diese Ausgabe, soviel als möglich ist, zugleich ein Denkmal deutscher Sorgfalt und Gründlichkeit werden. Sie soll die Partituren nach der genauesten Vergleichung der Originalhandschriften und der vorhandenen Abschriften und alter Drucke in möglichst reiner Gestalt herstellen. Zur Beförderung der allgemeinen Nutzbarkeit und Verbreitung sollen ihnen bei den Gesangwerken Clavierauszüge beigegeben werden. Den ursprünglich englischen und italienischen Texten soll eine sorgfältig gearbeitete deutsche Uebersetzung hinzugefügt werden. Zweckmäßige sachliche und bibliographische Einleitungen und Bemerkungen in möglichster Kürze und Vollständigkeit sollen jedem einzelnen Werke voraus-

gehen. Bisher war alles, was von Händel's Werken in Deutschland und für Deutschland zubereitet wurde, soviel auch in den letzten Jahrzehnten geschah, immer nur ein dürftiges Stückwerk. Grund genug, dieser Ausgabe das allgemeinste Interesse zuzuwenden. Auf eines der einfachsten und natürlichsten Förderungsmittel machen die Unternehmer noch besonders aufmerksam: es wäre die Subscription der vielen großen und kleinen Musikvereine in Deutschland auf je Ein Exemplar dieser Werke, dessen Betrag (wo nicht andere Wege näher liegen) durch Aufführungen, die dem Zuhörer in demselben Augenblicke etwas darbieten von dem, für dessen Förderung er wieder etwas bieten soll, beschafft werden könnte. Und dies zwar ohne irgend eine große Belästigung, da sich die Vollendung der ganzen Ausgabe auf alle Fälle durch eine Reihe von Jahren hinziehen muß, auf die sich die aufzuwendenden Mühen und Mittel selbst für kleinere Vereine leicht vertheilen würden. Dieser Weg, auf dem die Kunst selber die Kunst fördern würde, verspräche zugleich den sichersten inneren Erfolg dieser Unternehmung: weil er der volksthümlichste Weg ist, auf dem Händel am unmittelbarsten und lebendigsten in die Gesammtheit der Nation einbringen, und am schnellsten und gewissesten jener großen Volksgunst, die er in England voraus hat, auch bei uns theilhaftig werden würde.

Neue Musikalien
im Verlage von
Fritz Schuberth in Hamburg.

Bruyck, C. van, 3 Tonstücke (Liebesglück, Canon, Polonaise) f. d. Pfte. Op. 8. 20 Sgr.
Bülow, H. v., 5 Lieder für eine Singstimme m. Begleit. d. Pfte. Op. 5. 20 Sgr.
Doppler, J. H., Aus den Bergen. 6 ländliche Phantasien f. d. Pfte. Op. 270. Nr. 1. Der Tyroler und sein Kind. Lied. Nr. 2. Mein Hütten. Nr. 3. „Was i Alles sein möcht!" Oestr. Lied. Nr. 4. Oberschwäbisches Tanzlied. Nr. 5. 's Herzenleid. Oestr. Volkslied. Nr. 6. Tyrolerlied von *Proch*. à 15 Sgr.
Giese, Th., Robert und Bertram. Polka a. d. gleichnamigen Posse f. d. Pfte. 5 Sgr.
Grædener, C. G. P., Trio für Piano, Violine u. Violoncell. Op. 22. 3 Thlr. 10 Ngr.
——, Der fliegenden Blättchen im Kinderton, f. Clavier zu 2 H. 2. Heft. Op. 33. 25 Sgr.
Krug, D., 4 Lieder für eine Singstimme m. Begleit. d. Pfte. Op. 86. $12^{1}/_{2}$ Sgr.
——, Transcriptions russes. Op. 87. Heft 1. Zigeunerlied von *Lvoff*. Heft 2. Der rothe Sarafan von *Warlamoff*. Heft 3. Der Talisman von *Titoff*. à 10 Sgr.
——, Melodienreigen. Sammlung beliebter Stücke f. d. Pfte. Op. 88. Heft 1 u. 2 à $12^{1}/_{2}$ Sgr. (Wird fortgesetzt.)
Kudelski, C. N., Trio (d'une difficulté modérée) pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 4. $1^{1}/_{2}$ Thlr.
Osten, Fr. v., Bächleins Wiegenlied. Rêverie russe p. Piano. $12^{1}/_{2}$ Sgr.
——, L'Étoile du soir. Nocturne p. P. 10 Sgr.
Pessiak, Anna, geb. **Edle v. Schmerling,** Erinnerung an Steiermark. Walzer f. d. Pfte. 15 Sgr.
Sammlung russischer Romanzen und Volkslieder für eine Singstimme m. Begl. d. Pfte. Nr. 1. *Titoff*, Der Talisman. Nr. 32. Russisches Zigeunerlied. à 5 Sgr.
Stiegmann, Ed., Wiegenlied aus dem Zauberspiel „Die Blumengeister" von *Th. Gassmann*, f. eine Singst. m. Begl. d. Pfte. 5 Sgr.
Viole, R., Poésies lyriques. Dix Romances ou Nocturnes p. Piano. Op. 12. Heft 1 u. 2 à 15 Sgr.
Warendorff, Fr., 2 Lieder für eine Singst. m. Begl. d. Pfte. 10 Sgr.
Witt, L. Fr., „Liebchen wach auf." Ausgabe f. eine Bass-Baritonstimme m. Begl. d. Pfte. 10 Sgr.
——, Die Augen—ein Meer, Ged. v. *C. Cotta*. Für eine Singst. m. Pftebegl. Für Bariton 10 Sgr.
——, Dasselbe. Für Bass 10 Sgr.
Zu haben in allen Musikhandlungen d. In- u. Auslandes.

Neue Musikalien
im Verlage von
C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig.

Dancla, Charles, Duo brillant sur l'Opéra: „Valentine d'Aubigny" de *F. Halevy*, pour Piano et Violon. Op. 79. 1 Thlr. 5 Ngr.
——, Duo brillant sur l'Opéra: „Le Barbier de Séville", de *G. Rossini*, p. Piano et Violon. Op. 81. 1 Thlr. 5 Ngr.
Goltermann, G., 2me grand Duo en Forme d'une Sonate pour Piano et Violoncelle. Op. 25 (dédié à *Fr. Grützmacher*). 1 Thlr. 20 Ngr.
Grützmacher, Fr., Collection de Fantaisies d'Opéras. Pièces pour les Amateurs p. Vionlonc. et Piano. Op. 16. Nr. 6. Guill. Tell, de *G. Rossini*. 1 Thlr.
Kalliwoda, J. W., Introduction et Rondeau pour Cor de Chasse ou pour Cor chromatique, arrangés avec Accompagnement de Piano. Op. 51. 20 Ngr.
Krommer, F., Collection de Duos concertans pour 2 Violons. Liv. 6: 3 Duos concert. Op. 54. 1 Thlr.
Rode, P., 6me Concerto (in B) pour Violon arrangé avec Accompagnement de Piano. 1 Thlr. 5 Ngr.
Viotti, J. B., Concertos pour Violon arrangés avec Accompagnement de Piano par *F. Hermann*. No. 28 (in A moll). 1 Thlr. 10 Ngr.

In **Körner's** Verlag in *Erfurt* erschien soeben:
Ritter, A. G., Praktischer Lehrcursus im Orgelspiel. Op. 15. 2 Thlr.
——, Album f. Orgelspieler. Op. 29. $1^{1}/_{2}$ Thlr.
——, 3 Motetten f. gem. Chor. Op. 30. $1^{1}/_{6}$ Thlr.
——, Choralb. f. Rheinprovinz u. Westphalen, 4stimmig mit Zwischenspielen. Op. 32. $2^{2}/_{3}$ Thlr.
Schneider, Jul., 44 Studien für die Orgel zur Erreichung des obligaten Pedalspiels. Op. 48. $1^{1}/_{2}$ Thlr.

Im Verlage von **Friedr. Fleischer** in *Leipzig* erschienen soeben:

Grundriss einer allgemeinen Aesthetik
von Dr. **Conrad Hermann.**
Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

GOETHE'S FAUST
erläutert von **E. J. Saupe.**
Pr. 1 Thlr.

MUSIKSCHULE ZU DESSAU.

Ostern d. J. beginnt ein neuer Cursus meiner Musikschule. Ein ausführlicher Prospect derselben ist von der Verlagsbuchhandlung der HH. Gebrüder *Katz* in Dessau gratis zu beziehen. Der Beginn des Cursus ist am 20. April.

Dessau, im Februar 1857. **Th. Schneider.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

D. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. Nr. 13. Den 27. März 1857.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalmen, Messen &c.

Musica divina, sive thesaurus concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni juxta ritum sanctæ ecclesiæ catholicæ inservientium, quos e codicibus originalibus tam editis quam ineditis in partitionem redactos ad instaurandam polyphoniam vere ecclesiasticam publice offert *Carolus Proske*. — Ratisbonæ, sumtibus, chartis et typis *Friderici Pustet*.

(Schluß.)

Ein zweites Moment, das uns Neueren die Tondichtungsweise der strenggläubigen Alten, der Kämpfer für das reingesangliche Wesen der Kirchenmusik, nur mit harter Mühe zur Seele leitet — wohin doch eigentlich alle Kunst bringen soll — ist das mit gleicher Strenge, wie die Themenarbeit, von unseren würdigen Vätern befolgte Princip der alttonartlichen Satzweise. In dieses Prokrustesbett mußte damals jeder Gedanke, und sei es der weitgreifendste, dem Himmel der Unendlichkeit am nächsten stehende, eingepfercht werden. Freilich kostete diese Denk- und Gestaltungsart in Tönen den Alten keine Mühe. Es war die einzige Atmosphäre, die ihnen bekannt, und in welcher sich möglicherweise ihr Geistesodem ergehen und nach dem Reiche der Verklärungen schwingen konnte. Unserseits nun, die wir zuerst durch Bach's idealschwungreiche musikalische Religion, dann durch Haydn's und Mozart's üppige Weltpracht, durch Vogler's und Cherubini's phantasievolle Symbolik, durch Beethoven's Idealismus, endlich durch Mendelssohn's Antikes mit Neuromantischem künstlerisch eng versöhnende tonliche Denk- und Gestaltungsart in ganz andere Welten des kirchlichen Bewußtseins und Fühlens eingeführt worden sind; unserseits also gehört ein erklecklicher Grad von Selbstverläugnung zum bloßen Verständnisse, um wieviel mehr zum gefühlsmäßigen Durchdringen jener starren Objectivität der altitalischen und altdeutschen Schule.

Endlich hat, wie schon oben angedeutet, der allmächtige Zeitumschwung das Princip des künstlerischen Stimmungscontrastes der Art in unser tönendes Jetztleben eingebürgert, daß eine bei unseren Vorfahren übliche Auffassung und Wiedergabe der Meß- und überhaupt Kirchenworte, trotz alles liebevollen, also bestwilligen Einlebens in selbe, jederzeit wie ein uns ganz fremdes Idiom zum Sinne und Geiste der Söhne dieses Jahrhunderts spricht. Die Art, den Kern der Kirchenworte durch Töne darzustellen, war nämlich bei allen Vertretern des an der strengcanonischen Arbeit, am unverbrüchlichen Diatonismus und am Alttonartlichen treu haftenden sogenannten stilo alla capella eine im vollsten Wortsinne gegenständliche. Sie nahmen den Text her, und stellten zuerst die Frage an ihn: welchen inneren Sinn hat die Gesammtheit deiner Worte? Welche ist die Grundempfindung, so sich durch deine noch so breit gesponnenen Satzperioden zieht? War nun dieser Grundkern ein unerfülltes Drängen und Sehnen des Geistes nach Erbarmung und Erlösung: so wurde das Thema zu diesem Kirchenstücke, ohne Rücksicht darauf, ob dieser Text nicht noch andere entgegengesetzte oder wenigstens augenblicklich durchschimmernde Gefühlsnuancen in sich berge, gleich anfangs so erfunden oder aus bereits vorhandenem Melodienstoffe dergestalt erwählt, daß sein Tönen bei jedesmaligem Wiederscheinen

immer nur diese einzige, doch ja keine andere Stimmung wachrufe. Man prüfe, um nur eines der schlagendsten Beispiele anzuführen, diejenigen Kirchengesänge dieser Zeit, deren Grundlage die Worte: Kyrie eleison, oder Agnus Dei, oder Requiem æternam u. s. w. bildeten, und man wird uns beipflichten. Der altkirchliche Componist bedachte nicht, daß der Ruf nach Erbarmen zugleich das feste Vertrauen auf endliche Erlösung, daß ferner die Erinnerung an jenes die Weltsünden auf sich nehmende Lamm zugleich die Klärung, also Gottverähnlichung des Menschenwesens, daß endlich der Gedanke an den Hintritt der Entschlafenen von dem irdischen Jammerthale unter Einem ihr Eingehen ins freudenvolle Jenseit, dessen Wonne alles je Dagewesene übersteigt, als selbstthätiges Moment in sich schließe. War hingegen, wie z. B. im Hymnus: „Gloria in excelsis Deo" oder im „Credo" der Stimmungskern ein heiterer, froh zu den Sternen aufjubelnder, so trug in den altkirchlichen Tonwerken sowol das als ein überlieferter oder aus Eigenem geschöpfter Cantus firmus hingestellte Grundthema, wie auch das ganze Geäder seiner rein harmonischen, nachahmungsartigen oder canonischen Durchführung jene Lebenshelle, Frische und Heiterkeit, die sich wenig oder gar nicht um das im Verlaufe des Textes vorkommende Miserere oder um die ganze Leidensgeschichte des Heilandes kümmert, die ein integrirendes Moment des männlich heiter und unerschrocken auf den Fels der Güte, Allmacht und Gerechtigkeit des Herrn bauenden Gloria und Credo bildet. Die unbedingteste Stimmungseinheit war also erste und einzige Richtschnur des Geistes alter Kirchenmusik. Hingegen ist der Gedanke einer Mannichfaltigkeit von Regungen in einem- und demselben Tonstücke, oder, näher bezeichnet, die Idee des Contrastes, den Kämpfern für die ursprüngliche Reinheit des Kirchenstyls eine terra incognita gewesen.

Die weiteren Fragen, welche der Kirchencomponist Altitaliens und Germaniens an seinen textlichen Vorwurf gestellt, betrafen nicht mehr dessen innere Wesenheit, sondern waren fast ausschließend musikalischer Art. Es wurde nämlich das in seiner allgemeinsten Charakterfarbe würdig und religiös befundene Thema hergenommen und mit demselben, in stetem Hinblicke auf seine contrapunctische Verwendbarkeit, experimentirt. Fügte sich das Motiv, der inneren Würde und dem äußeren Wohlklange unbeschadet, in die Form mehrstimmiger canonischer Entwickelung, so wurde der ganze Satz in dieser Form durchgeführt. Ließ hingegen die Wesenheit dieses Grundgedankens, nach Maßgabe instructiver oder bewußter Gesetze der künstlerischen Wahrheit und Schönheit, entweder nur eine theilweise Benutzung seines tönenden Stoffes, oder gar nur eine gleichmäßige Fortbewegung seiner Rhythmen zu, so wurde in erstem Falle die durch harmonische oder contrapunctische Zwischensätze unterbrochene Form der Nachahmung, im letzteren jedoch die absolute Accordengestalt zum Typus solcher Tonstücke auserkoren, also die logische Aufeinanderfolge zusammenklingender Töne, welche fast ausnahmslos Dreiklänge waren.

Es ergiebt sich demnach die strengste und folgerichtigste, von allem Persönlichen abgewandte Gegenständlichkeit der Auffassung und Wiedergabe des heiligen Textes als das einzige Urbild, als der alleinige Grundkern der vor-Bach'schen Kirchenmusik, deren wiederverlebendigte Feier Proske's ruhmwürdiges Sammelwerk beabsichtigt und bis auf den schon oben gerügten Makel einer einseitig katholischen Auffassung der Tonkunst und ihrer Erscheinungen, auch mit vielem Tacte und Geschmacke, mit reichem Können und Wissen, endlich mit regem, richtigem und feinem Gefühle für das, was an der Antike wahrhaft schön, groß und ewig ist, auch vollbracht hat. Die ins Einzelne dringende Charakteristik der einander in der Grundfarbe wie in der formellen Construction fast aufs Haar ähnelnden Messen würde zu weit führen, und — wie schon oben bemerkt — den Zweck dieser Anzeige nur vereiteln. Ueber Pitoni's Requiem jedoch, den Schlußstein des ersten Bandes, seien uns einige kurze Andeutungen vergönnt. Es hat zwar der Meister diesem seinem wunderwürdigen religiösen Tondichterwerke, nach alter Gepflogenheit, ebenfalls einen choralartigen Grundgedanken vorangestellt, den er mit einem ungewöhnlichen Aufwande harmonischer und contrapunctischer Gestaltungskunst bald ganz, bald theilweise wiederbringt. Aber seinem Cantus firmus lebt schon ursprünglich jenes Element inne, das man mit dem Ausdrucke einer durch und durch individuell bestimmten Ton- und Charakterfarbe bezeichnen kann. Ein solches Thema, wie es hier vorliegt, läßt sich nur als ganz bestimmter Tonausdruck eines vollends in sich abgegrenzten Seelenzustandes, jenes der Trauer nämlich, begreifen. Man vermag ihm schon in seiner ursprünglich alleinstehenden, also rein musikalischen Gestalt, keinen anderen Sinn unterzulegen, als den der eben wörtlich angedeutet. Diesem Thema gegenüber verstummt demnach gänzlich die so ziemlich allgemein giltige Annahme einer Unbestimmtheit der Tonsprache. Diese tief in sich selbst versunkene Trauer zieht sich nun mit allgewaltig überzeugender musikalischer Beredsamkeit durch das ganze Werk. Es ist also freilich wieder nur eine und dieselbe Empfindung, die uns hier tönend entgegentagt. Allein dieses eine Wesen ist keine blos allgemeine Religiosität wie bei den Vorgängern Palestrina's, bei ihm selbst und bei den Meisten seiner geistig Nachgeborenen. Es ist nicht blos das „dunkle in sich ununterschiedene Weben" der Andacht. Es ist vielmehr das Gebet eines um den Verlust seiner entschlummerten Brüder und Freunde mit tiefer Wehmuth und Sehnsucht erfüllten Christen, der selbst in dem auf Augenblicke durchbrechenden Gedanken an das die irdische Trübsal in ewige Freude aufhellende

Jenseit keinen bleibenden Trost findet, sondern immer wieder in jene durch den Hintritt dieser Theueren wachgerufene Regung zurückfällt. Wir gewahren daher hier schon das Element einer bestimmten Charakteristik. Dieser Geistesfarbe entspricht auch die musikalische Durchführung des ganzen Pitoni'schen Requiems so treu, als dies bei dem damals noch beschränkten Zustande der tonlichen Ausdruckskunst nur irgend denkbar gewesen. Die Harmonienfolgen äußern sich reicher, üppiger. Neben dem Strengdiatonischen nimmt hier zuweilen auch das Chromatische Platz; und selbst der Contrapunct, der vor Pitoni nur selten und zaghaft über die Marke des einfachen und gleichmäßig fortlaufenden Stimmenwesens hinausgegangen war, offenbart hier Spuren lebendigerer Bewegung, äußert sich an mancher Stelle sogar in einer Form, der nicht viel abgeht, um wenigstens als ein mit Meisterschaft vollführter Griff in die Sphären der später durch Bach zu höchster Vollendung entwickelten Kunst der umkehrbaren Tonsatzweise, des sogenannten doppelten Contrapunctes, gelten zu können. Kurz, Pitoni verhält sich als dichtender und denkender Musiker zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen etwa so, wie der mit höherem Sehergeiste erleuchtete Evangelist Johannes, oder wie etwa der tiefdenkende Apostel Paulus zu seinen Mitschülern in Christi allbefruchtender Lehre. Pitoni ist wesentlich Prophet einer höheren musikalischen Zukunft, während seine Vorläufer noch durchaus in der Vergangenheit — deren Schöpfer sie allerdings gewesen — befangen waren.

Das liber motettorum dieser merkwürdigen, die That ihres Ordners und Verlegers gleich ehrenden Sammlung alter Kirchenwerke ist bis jetzt zur dritten Lieferung gediehen. Es bringt, wie dies schon der Titel zeigt, kleinere Kirchenstücke aus dem sogenannten goldenen Zeitalter der Musica sacra. Auch hier wurde viel des Preiswürdigen uns geboten, das auf eine ewige Geltung als Kunstwerk gegründete Ansprüche erheben darf. Im Ganzen aber muß doch bemerkt werden, daß hier nicht mit jenem Feinsinne in der Stoffeswahl vorgegangen wurde, wie im ersten Bande. Neben Unvergänglichschönem steht hier so manche ganz inhaltleere Kopfarbeit, die nur für den Historiker und Partiturenleser Bedeutung hat. Ersterer kann daran sein archäologisches, Letzterer sein contrapunctisches Müthchen kühlen. Dem seelenvoll eindringenden Musiker aber wird in dieser Motettenlese so manches leer und dürftig erscheinen. Dies gilt namentlich von den meist sehr trockenen Arbeiten von J. J. Fux und Jac. Handl, von denen beiden Referent viel Werthvolleres kennt, als dasjenige, so in Proske's Sammelwerke Raum gefunden. Wenn ferner unser geehrter und verdienstvoller Antiquarius in seinem Eifer für das Einst der katholischen Kirchenmusik bis zu dem abstracten Tondenker Fux vorgedrungen ist, warum hat er dessen hochbegabte Schüler, Caldara und Tuma, so ganz umgangen? Von diesen beiden Meistern kennen wir kirchliche Tonstücke kleineren wie größeren Umfanges, die zum Schönsten, Mächtigsten, Prachtvollsten, Schwunghaftesten zählen, was unsere Kirchenmusik je geboren hat. Thut man also Eines, läßt man einer Richtung so breiten Raum, warum verpönt man die andere, ihr kunstgeschichtlich wie rein musikalisch so nahe verwandte Sphäre?

Wahre Perlen in diesem „liber motettorum" sind, nebst den Meisterblüthen der schon vorgenannten Häupter der Niederländer- und Italienerschule, die hier uns aufbewahrten Tondichtungen Luca Marenzio's und Pitoni's. Wie in des Letztgenannten Requiem, tritt auch in den Motetten des zuerst Erwähnten eine Gedankengröße, ein Blüthenreichthum an Harmonien aller Art heraus, der uns oft so überrascht, daß wir uns mitten in den Strom der lebendigen Gegenwart versetzt glauben. Ja, es muthet uns aus diesen Gebilden sogar oft ein ganz individuelles Leben an, das nicht allein dem Wortsinne, sondern in manchem Zuge sogar ihrem äußerlich vorstellbaren Wesen Recht widerfahren läßt.

So gehe denn diese schätzbare Gabe eines begeisterten Priesters der Religion und Kunst guten Muthes in die Welt hinaus! Möge die Nachfolge nicht lange auf sich warten lassen! Möge sie uns aber, im Erfüllungsfalle dieses tiefbegründeten Wunsches, in den ferneren Heften auch Mehrstimmiges und Mehrchöriges aus jener herrlichen Urzeit bringen, und ihren künstlerischen Anschauungskreis womöglich auch über die Grenzen der absoluten Katholicität in das Bereich jener Kirchenmusik erweitern, dem wir — Dank, Lob und Heil Seb. Bach — nicht minder Großes und Herrliches zu danken haben, wie den mächtigen Trägern der urchristlichen Tonidee.

Dr. Laurencin.

Briefe aus Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Mit Hrn. Eppich gleichzeitig angekommen ist Hr. Allfeld vom münchner Hoftheater, dessen Stellung hier eine ganz schiefe zu sein scheint. Zwischen Dettmer und Leser stehend, ist er in einen für seinen inneren Beruf viel zu engen Kreis gebannt, aus welchem herauszutreten ihm die hiesigen Bühnenverhältnisse nicht erlauben. Aber in diesen kleineren Partien, z. B. Basilio („Barbier"), St. Bris, Commandeur, Malvolio u. s. w. bekundet Hr. Allfeld eine so scharfe Charakteristik, und wirkt mit umfangreichem und gewaltigem Baß so durchgreifend, daß schon in ihnen der gebildete und intelligente Sänger nichtsdestoweniger erkannt und geschätzt wird. Für seine Bestrebungen ein Terrain, gleichsam eine Zuflucht suchend, sang er an den Theatern zu Koblenz und Darmstadt als Gast mehrere große Baßpartien und zwar mit dem ehrenhaftesten Erfolge. In die Rollen Dettmer's

einzutreten oder zu alterniren ist allerdings weder Noth, noch Ursache, weßhalb, wie gesagt, Hrn. Allfeld's Stellung hier nur unbequemer, peinlicher werden muß. So giebt es auch bei den Theaterdynastien Fälle, wo die Ministerien die ihnen zugebote stehenden Kräfte nicht gehörig verwenden können, und, wie einst Alba selbst, von dem unbezwinglichen Schicksal bezwungen werden.

Ich glaube meine Absicht, Ihnen die veränderten Zustände unseres Personals vor Augen zu führen, erreicht zu haben, und kann mich daher der fortbestehenden umsomehr begeben, da dieselben Ihnen aus früheren Berichten zur Genüge bekannt geworden sind. Ein Rückblick in meine früheren Briefe zeigt Ihnen daher den noch unverrückten Kern unseres Personalbestandes: die HH. Dettmer, Pichler, Baumann, Leser, Zimmermann und Evertz; die Damen Anschütz, Beith, Schmidt, Halbreiter (für Mütter). Von Frl. Margarethe Zirndorffer, die, von ihren pariser Studien zurückgekehrt, die Alice und Agathe hier gesungen hat, kann ich Ihnen viel Gutes sagen. Das ist ein junger Zweig voll hoffnungsvoller Blüthen. Die in meinem letzten Briefe geschilderten Vorzüge dieser jungen, kaum achtzehnjährigen Novice sind nun ausgebildeter, bestimmter ausgeprägt. Es ist eine Ursprünglichkeit da, die selbst bei routinirten Künstlern so oft vermißt wird. Begreiflicher Weise wurde Frl. Zirndorffer bei fast überfülltem Hause empfangen, gerufen und ihr ein Beifall gezollt, welcher theils der Aufmunterung, theils dem Kunstgenusse galt. Wenn mich nun ihr Vater (der bekannte Journalist und Redacteur) fragen würde, was er mit seiner Tochter beginnen sollte, so würde ich ihm rathen, das Mädchen einer kleinen, aber anständigen Provincialbühne zu übergeben, wo sie in die Nothwendigkeit versetzt würde, sich durch tägliche Praxis ein tüchtiges Repertoire und die Uebung des Wirkens zu verschaffen. So, die ersten Jahre mit Vorsicht benutzt, würden rasche Fortschritte sie bald zu einem Selbstbewußtsein bringen, dessen Segnungen man gewöhnlich erst in einem Alter genießt, in welchem die Kräfte schon abzunehmen beginnen. Deßhalb dürfte gerade hier nicht der geeignete Boden für ihre praktische Fortbildung sein, da ihr auf unserer Bühne zu viele Concurrentinnen entgegentreten. Auch hat sie hier zu viele — Freunde, und ein junges Talent darf nicht verwöhnt werden, es muß, wenn etwas daraus werden soll, „durch Rauhes zu den Sternen!“

Ihnen die Opern, Sing- und Zauberspiele alle aufzuzählen, die in Bezug auf Novitäten ein armes, in Bezug aber auf Abwechselung ein reiches Repertoire bilden, wäre nur eine Reminiscenz meiner letzten Briefe. Auf Novitäten setzt unsere Direction überhaupt kein großes Vertrauen, oder ist auch in der Wahl zu ängstlich, obgleich „Raymond“ von Thomas schon lange durchgeschlagen hat, und man hier nur blindlings in einen Loostopf greifen kann. Der Erfolg einer Novität hängt nicht von deren Wahl, sondern von der Ansicht oder der Laune des Publicums ab, und ob eine solche an einem andern Orte gefallen oder mißfallen hat, ist durchaus kein Maßstab. Hunderte von Beispielen bestätigen dies. „Fanchonette“ von Clapisson, mit deutscher Uebersetzung von unserem Schauspielregisseur Hrn. Adolph Schwarz, liegt als Meßnovität gegenwärtig auf dem Amboß. Das romantisch-komische Zauberspiel „die Blumengeister“ von Th. Gaßmann, so reich an poetischen Elementen als an bezeichnender Musik, von A. Conradi, gefiel so entschieden, daß es vom Januar an bis zu diesem Augenblick zum Zug- und Cassenstück geworden ist. Die hiesigen Familienblätter fassen alles zusammen und sagen: „Jocus und Sentimentalität, Tanzquodlibet und Glockenspiel, politische Couplets und Kinderkomödie, Salonton und Equivocitäten, poetischer Duft und Abgeschmacktheit aller Herren Länder und Nationen, Elephanten, Sphynxe, Pyramiden, pfiffige und dumme Schönheiten und noch viele andere Sachen in bunter Mischung des Göttlichen und Irdischen kühn durcheinander gemengt, entströmen hier Pandorens Büchse.“ Ich selbst würde dieses Conglomerat in meinem Urtheil nicht schlagender zusammendrängen. Unser wackerer Komiker Stotz ist als Cyprian der eigentliche nervus rerum, und eine vielleicht siebenjährige kleine Müller, das Töchterlein eines unserer Koryphäen, entwickelt als König Mai ein so auffallendes Talent, daß sich bereits ein hiesiger Kunstmäcen für die Fortbildung dieses Kindes interessirt hat. Eine eigene Nota verdienen die Schauspielerinnen Dettmer (bekanntlich auch eine wackere Harfenistin) und Bognar, welche Lieder, Duetten und Quodlibets mit Präcision vortragen, sowie das Maschinenwesen und die Decorationsmalerei von den HH. Kühn und unserem Theatermaler Hoffmann. Andere Noveletten sind: die einactige Posse „Rübezahl“, nach einem schlesischen Volksmährchen von G. Jansen, mit ziemlich matter Musik von A. Conradi, und die allerliebste Bluette „Ehen werden im Himmel geschlossen“ von Rodenberg, mit Musik von Georg Goltermann. Es ist ein origineller Gedanke, daß der Componist seine Gesänge so leicht hielt, daß sie selbst von Schauspielern vorgetragen werden können, wenn sie nur einigermaßen Stimme haben, weßhalb uns auch unser Bonvivant, Hr. Schneider, welcher den jungen Gutsherrn gab, mit einem Strophenlied überraschte, das ziemlich den Anlauf einer Arie nimmt. Halb idyllisch, halb im Volkston gehalten, mit komischer Staffage, wird diese Idee überall ansprechen, wo sie gut dargestellt wird und noch Sinn herrscht für eine naive, gemüthswarme Sprache und eine ungekünstelte Musik.

In Bezug auf den Geschmack, oder vielmehr auf die kritische Richtung unseres Publicums, bleibt es immer ein eigener Fall, daß Opern, wie z. B. „Falschmünzer“, „Kalif von Bagdad“, „Die zwei Worte im Walde“, „Der Wildschütz“, „Die weiße Dame“ und selbst Mo-

zart's „Entführung aus dem Serail" nur wenig ansprechen, dagegen eine „Zauberflöte", „Joseph in Egypten", „Don Juan", „Undine", „Der Wasserträger", „Loreley", „Stradella", „Robert der Teufel" mit consequentem Beifall gegeben werden. So sind „Czaar und Zimmermann", „Die Favorite", „Der Barbier von Sevilla", „Die Regimentstochter", „Freischütz" infallibel, und mit Sturm aufgenommen werden jedesmal die „Hugenotten" und „Wilhelm Tell". Ziehe sich daraus ein Facit wer kann.

Ich schließe meinen Brief mit einem erhobenen Gefühl, indem ich des Benefice für unser Orchester „Die Zauberflöte" gedenke, welche am vergangenen 2. März (obgleich diese Oper erst wenige Tage zuvor gegeben war) bei gedrängt vollem Hause stattgefunden hat. Mag der Grund sich in dem Interesse für die Mitglieder unseres Orchesters und an dem Auftreten der Frau v. László-Doria von der darmstädter Hofbühne theilen, welche wegen plötzlicher Unpäßlichkeit der Frau Anschütz diese undankbare Partie mit der größten Bereitwilligkeit so schnell übernahm, so gehört das Factum, nämlich ein volles Benefice bei einer zweiten Vorstellung, immer zu den seltenen, und daher um so achtungswertheren Erscheinungen. Mit großer Acclamation wurde die schöne Gastin vom ganzen Publicum empfangen, stürmisch ihre beiden Arien aufgenommen und ihre Abgänge mit Hervorruf gekrönt. Von dem Comité des Orchesters wurde ihr aber ein Pretium affectionis überreicht, welches sie noch lange an ihren Triumph auf der so gefürchteten frankfurter Bühne erinnern mag. Daß nach solchen Erfolgen nun allgemein gewünscht wird, daß die hiesige Direction nicht versäumen werde, Frau v. László-Doria für Gastpartien zu gewinnen, worin sie Gelegenheit habe, den ganzen Reichthum ihres Talents zu entfalten, liegt in der Natur der Sache.

Ueber unsere Productionen des Concert- und Oratorienstyls werde ich Ihnen in kurzer Zeit Bericht erstatten. Erasmus.

Aus Rotterdam.

(Fortsetzung.)

Einen zweiten Cyklus bilden die Concerte, welche Joh. J. H. Verhulst unter dem Titel „Nationalconcerte" angekündigt hat, und von denen zwei bereits stattgefunden haben.

Verhulst ist ein Schüler Mendelssohn's und naher Freund R. Schumann's gewesen. Auch seine Richtung, wie sie sich aus seinen Compositionen herausfühlen läßt, ist eine edle, empfindungsvolle, vor jedem äußeren Effect zurückscheuende. Ganz besonders angeregt scheint er sich von der Poesie des Kinderlebens gleich Schumann zu fühlen, denn in Kinderliedern hat er einen Theil seines Herzens ausgeschüttet, und mit gleicher Vorliebe giebt er sich dem Volksthümlichen hin. Seine Symphonie gehört seiner eigenen früheren Zeit — sie ist noch in Leipzig geschrieben — an, sein Psalm, der auf dem Musikfeste 1854 gemacht worden, ist wohlklingend und sehr abgerundet, und neuere Werke hoffen wir in kurzem noch gelegentlich zu hören.

Als er nach längerem Aufenthalte in Deutschland an den Hof Wilhelm's II. berufen wurde, da wehte ihn seine Heimat mit poetischer Frische wieder an und er setzte sich damals die Aufgabe, seine Muttersprache in der Musik zu Ehren zu bringen, und componirte nur holländische Texte, ausgenommen die lateinischen der in den Kirchenritus gehörigen Sachen.

Um diesem Unternehmen mit Eins einen bedeutenderen Vorschub zu geben, faßte er den Plan, an vier Abenden diejenigen seiner Sachen, welche in diesem Sinne geschrieben worden sind, zur Aufführung zu bringen; und ist es wahrlich erfreulich für den Musiker, zu sehen, mit welcher anhänglichen Treue sich schnell ein Chor zu diesem — von einer andern Seite her angesehen — allein ihn betreffenden Unternehmen versammelt hat.

An den beiden bereits gegebenen Abenden wurden Lieder für eine Stimme, Duette, Quartette für Männergesang und gemischten Chor gemacht. Da dem Holländer aus den größeren Compositionen der Deutschen das Deutsche wol geläufig ist, die Deutschen aber zum größeren Theil kaum wissen, was das Holländische für eine Sprache ist, so wäre es eine ziellose Arbeit, die Compositionen einzeln durchzunehmen, und wir beschränken uns auf einige Andeutungen.

Hymnen und fromme Sachen in der Weise, wie sie der Domchor in Berlin stets singt und ihm von Reidhardt, Mendelssohn, Nicolai u. A. auf Bestellung componirt worden sind, haben wir einige sehr schöne gehört, die sich durch eine glückliche Vereinigung populärer Verständlichkeit und einfacher Religiosität auszeichnen. — Didaktische Poesie, z. B. Het Mannengezang, will uns in Musik gekleidet immer noch langweiliger erscheinen, als declamirt. — Die patriotischen Gesänge, deren er viele geschrieben, sind kräftig und oft trotzig empfunden. So schön als die Lieder, welche zu großen geschichtlichen Zeiten im Momente der Aufregung entstanden sind, können diese natürlich nicht sein. Der Patriotismus ist sicher eines der mächtigsten Gefühle, doch scheint er uns dann in seiner reinsten Gestalt aufzutreten, wenn er gegen Unterdrückung sich erhebt. In dieser Beziehung stehen mir die Dichtungen Uhland's, Rückert's, Th. Körner's alle sehr hoch da, und einzelne Compositionen von C. M. v. Weber, Kreutzer, Klein sind ganz auf den Geist der Dichtungen eingegangen. Wenn sich die Musik in ruhiger Zeit aber in eine Begeisterung erhebt, die zum Zweck hat, Gott darauf aufmerksam zu machen, daß die eigene Nation doch ganz besonders begünstigt werden

müßte mit Hintenansetzung aller anderen, und nicht vielmehr mit Humanität: „Seid umschlungen Millionen" und „diesen Kuß der ganzen Welt" stets im Herzen trägt, so mag sie die Eitelkeit der Landesgenossen wol damit zu ködern wissen; mir kommt es aber stets so vor, als ließe sie sich ein bischen herbei. — Es giebt jedoch eine andere Seite, von der aus man sich in das Wesen einer Nation verliert: es ist die, daß man die poetische Individualität in sich aufnimmt und aus ihr hinaus dann Lieder schreibt, die eben so viel werth sein werden, als wenn sie wirklich aus dem Munde des Volkes hervorgegangen wären. Und hierin ist Verhulst sehr glücklich gewesen, seine Lieder dieser Art sind alle tief, empfindsam und gleichzeitig dem Ohre schmeichelnd. So möchten wir z. B. die Verleger Deutschlands aufmerksam machen auf die drei Balladen: „Ein Reiter und eine Königstochter", „Treue" und „Von zwei Königskindern", für gemischten Chor, von denen es höchst wünschenswerth sein würde, daß sie übersetzt und auch dort verbreitet würden. An guten Sachen kann man nicht genug haben. Auch bei lustigen Gesellschaftsliedern trifft Verhulst den richtigen Ton oft in der durchschlagendsten Weise, und wir machen auch hier die Verleger auf das Männerquartett „Lof van het Druivensap", „Lob des Traubensafts" aufmerksam.

Die Einstudirung der Sachen und die Leitung des Chores seitens J. Verhulst's waren beidemal sehr gut, und es wäre ein Verlust, wenn solch eine Dirigirkraft nicht für größere musikalische Institute gewonnen und benutzt würde. Und da in Holland kein stehendes Institut dieser Art sich befindet, so würden wir trotz der Anhänglichkeit desselben an sein Vaterland doch wünschen, daß eine der deutschen Hauptstädte ihm einen besseren Wirkungskreis, und sich einen tüchtigen Künstler erwürbe.

Verhulst ist unstreitig der bedeutendste Musiker Hollands. Gedenkt man dieses in allen Kreisen feststehenden factischen Urtheiles, so muß man darüber staunen, daß dessen hauptsächlichste Thätigkeit für diesen Winter darin besteht, vier Concerte eigener Compositionen zu geben; daß er bei seiner Begabung, nach seinen Leistungen, mit einer von keiner Seite her geweigerten Anerkennung seiner Stellung, nicht alle jüngeren Musiker hier um sich geschaart hat und ihnen ein zurathender Freund geworden, daß er in der Stadt, die er bewohnt und die ihn so hoch schätzt, daß sie ihm möglich macht, was vielleicht nirgendwo anders möglich wäre, nämlich vier Concerte nur eigener Compositionen zu geben, nicht ein ganz anderes Musikleben herausgebildet hat; und — wird den Grund in Gründen suchen müssen, die sonst nicht die maßgebenden zu sein pflegen. Wieweit diese in Verhulst zu suchen sind, und wieweit die Verhältnisse, seine Umgebung daran zu tragen haben, wage ich vorläufig vor mir selbst noch nicht zu entscheiden.

(Schluß folgt.)

Erklärung.

Dresden, 15. März.

Geehrter Herr Redacteur!

Es würde für die geehrten Leser der N. Z. f. M. denn doch zu unerquicklich sein, wenn die von Hrn. Gottwald über unseren Trompeterautomaten ausgesprochene Ansicht, die ich in Nr. 7 (aus keinen anderen als lauteren Gründen) zu widerlegen mich veranlaßt fand, zu einem sich weiter fortspinnenden Streite ausartete, umsomehr, als eine ausführliche Entgegnung der sogenannten „Beleuchtung meiner Erwiederung" beiweitem umfangreicher werden müßte, als dies für den Raum Ihrer geschätzten Zeitschrift wol passend sein würde. — Ich werde daher auf Hrn. Gottwald's Angriffe fernerhin nichts mehr erwidern, und ersuche dagegen alle diejenigen, welche an dieser Sache etwa Interesse genommen und einmal nach Dresden kommen sollten, unser Atelier und akustisches Cabinet mit ihrem Besuche zu beehren, und erkläre mich hierdurch bereit, Jedem, der es wünscht, durch Abnahme der Trompete während des Blasens die dadurch entstehende Wirkung zu selbsteigener Prüfung und Beurtheilung zu zeigen und alle gewünschte mündliche Aufklärung zu geben. — Ich bin gewiß, daß außer Hrn. Gottwald wol niemand behaupten wird: „der Trompeter bliese ohne Instrument ebenso vortrefflich, als früher mit demselben", und „mein Vergleich des entstehenden Unterschiedes mit dem Unterschied zwischen den Tönen einer Oboe und deren Rohr allein, oder einer Trompete und dem bloßen Mundstücke derselben, sei ein unrichtiger und „unzurechtfertigender". Da sich übrigens Hr. Gottwald auf die „ewigen unwandelbaren Naturgesetze" und auf „akustische Grundsätze" beruft, sei es mir noch erlaubt, einen kurzen Auszug aus Chladni's „Neuen Beiträgen zur Akustik", Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel 1817, hinzuzufügen:

S. 65 (zu §§ 69—74). „Bekanntermaßen haben die geschickten Mechaniker Mälzel in Wien und Kaufmann in Dresden Automate verfertigt, wo die verschiedenen Töne einer Trompete, welche man durch Blasen mit dem Munde hervorbringen kann, durch eine mechanische Vorrichtung hervorgebracht werden, welche eine Art von Nachahmung der menschlichen Stimmwerkzeuge ist. Beide Maschinen leisten viel, und um zu entscheiden, welche besser sei, müßte man sie zusammen hören. Daß es ein Automat ist, welcher die Gestalt eines Trompeters hat, ist etwas Unwesentliches, aber das Wesentliche der Sache ist in physikalischer Hinsicht interessant. Es ist hierbei keine Täuschung, und Herr Mälzel hat die Gefälligkeit gehabt, mir das Wesentliche der Einrichtung außer der Maschine zu zeigen, nebst einigen Experimenten über die willkürliche Hervorbringung der verschiedenen Töne einer Trompete durch den

in der Hand gehaltenen Mechanismus. Bemerkungen hierüber von C. M. v. Weber finden sich in der Musikalischen Zeitung, XIV. Jahrg., Nr. 41. Hierzu bemerke ich, daß, wenn durch einen solchen Mechanismus, sowie auch wol von manchem geschickten Horn- oder Trompetenbläser bisweilen auf derselben Trompete zwei Töne hervorgebracht werden, dieses weder, wie manche geglaubt haben, eine Täuschung, noch etwas Wunderbares ist, weil an jedem klingenden Körper, und also auch an der in dem Blasinstrumente enthaltenen Luftstrecke, zwei Schwingungsarten, die sich einzeln hervorbringen lassen, auch zugleich stattfinden können, ohne daß eine die andere hindert."

Ihnen, geehrter Herr Redacteur, sage ich für gütige Aufnahme meiner „Erwiderung" meinen besten Dank.

Friedr. Theod. Kaufmann.
(F. Kaufmann u. Sohn.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am 18. März machte die schon öfter in dies. Bl., namentlich im Laufe dieses Winters, genannte junge Sängerin, Frl. Auguste Brenken, ihren ersten theatralischen Versuch. Sie trat als Amine in der „Nachtwandlerin" auf, und führte diese Partie so gut durch, daß überaus reicher Beifall ihr zutheil wurde. Nach jedem Acte gerufen, wurde ihr noch außerdem bei jeder Gelegenheit die Sympathie des Publicums zu erkennen gegeben. Und in der That verdiente Frl. Brenken diesen Beifall. Zwei Momente sind es, die insbesondere hervorzuheben sind. Der vortreffliche, gründliche und höchst sorgfältige Unterricht des Prof. Götze einerseits, und sodann anderseits das wirklich ernste Kunststreben der Sängerin, die es verschmäht, wie jetzt gewöhnlich, halbfertig vor die Oeffentlichkeit zu treten, sondern gründliche Studien macht und lieber die vortheilhaften Anerbietungen, die ihr bereits gemacht wurden, ablehnt, als den eingeschlagenen Weg zu verlassen. Was den Unterricht des Prof. Götze betrifft, so führt dieser allerdings langsamer zum Ziele, der Genannte verschmäht es, blos fertig zu machen, blos zuzustutzen; dafür sind aber auch die Resultate andere, als jetzt so oft nur erreicht werden: eine sichere, auf eine lange Reihe von Jahren hinausdauernde Grundlage wird gewonnen, eine nachhaltige Kraft, welche späteren Anstrengungen trotzen kann. So wüßten wir in der That gegenwärtig nicht viele Lehrer in Deutschland zu nennen, denen der Schüler mit so vollem Vertrauen seine Ausbildung überlassen kann. Frl. Brenken trat in einem Grade künstlerisch gereift im Gesang, und soweit möglich auch im Spiel befriedigend, vor die Oeffentlichkeit, daß wir uns eines ähnlichen glänzenden ersten Auftretens nicht erinnern. Es wird einem wohl bei derartigen Leistungen, weil alle Anforderungen berücksichtigt sind, die Ausbildung eine stufenweise und allseitige gewesen ist. Die Stimme, von hausaus nicht gerade hervorstechend, hat dadurch eine bedeutende Kraft und Frische, einen hellen, weittragenden Charakter gewonnen, es kommt alles gerundet, fertig und mit sicherer Beherrschung zur Erscheinung, die Fertigkeit ist bedeutend, die Aussprache gebildet: kurz Alles vereinigt sich, um eine in hohem Grade erfreuliche Wirkung hervorzurufen. Auf solcher Grundlage wird Frl. Brenken dann auch bald die geistige Freiheit, die poetische Verklärung des Gegenstandes, die jetzt noch nicht in gleichem Grade vorhanden ist, gewinnen, so daß man ihr zu ihrer Laufbahn Glück wünschen kann.

Leipzig. Das Concert zum Besten der Armen am 19. März im Gewandhause wurde durch eine Concertouverture von Julius Tausch (Musikdirector in Düsseldorf) eingeleitet. Bei einmaligem Hören schien uns das Werk mehr interessant durch seine Ausarbeitung wie durch seinen Inhalt; es klingt gut, ist gewandt instrumentirt und gearbeitet, und macht im Ganzen seine Wirkung. In Gedanken und Entwickelung ist es aber weder neu, noch selbständig von innen herausgewachsen. Wir begegnen darin bemerkbaren Anklängen besonders an Schumann, ohne jedoch im Ganzen eine der Schumann'schen gleichlaufende Geistesrichtung erkennen zu können; denn wir stoßen auch auf Dinge, die an Lindpaintner, Lachner ꝛc. erinnern. Die betreffenden Aehnlichkeiten erscheinen deßhalb nur als beim Hören oder Partiturlesen aufgefaßte Zufälligkeiten, man vermißt in der Ouverture aber einen eigenen Charakter. Frl. Jenny Meyer aus Berlin sang Scene und Arie aus „Semele" von Händel ganz vorzüglich; ihr ungemein großartiger, und bei allem Pathos höchst natürlicher Vortrag läßt die kernige Kraft der Musik Händel's mit mächtiger Wahrheit auf uns wirken, und zeigt, daß die Anlagen der Sängerin überwiegend auf das Große hingehen. Ihr Vortrag von drei Liedern am Clavier zeugte von Sorgfalt und Studium, weniger aber von ursprünglicher Richtung auf den Liedgesang. Hr. Grützmacher spielte ein Concert eigener Composition mit gewohnter Vortrefflichkeit. Der zweite Theil brachte für uns eine Neuigkeit von großem Interesse, Beethoven's „Prometheus-Musik", welche im Jahre 1802 in Wien und neuerdings nur erst wieder an einigen Orten aufgeführt wurde. Nach einmaligem Hören darf man sich wol nur ein allgemeines Urtheil erlauben, besonders wenn die sie bedingende Handlung durch ziemlich nüchterne Betrachtungen, wie die verbindenden Worte von J. G. Seidl, ersetzt ist. Als rein symphonische Musik angesehen, scheint sie nicht den höchsten Weihemomenten des Beethoven'schen Genius entsprungen; es mag vielleicht der ganze Gedanke dem Meister nicht sehr werth gewesen sein, oder wahrscheinlicher die Anforderungen des Textes eine bedeutendere Entwicklung nicht zugelassen haben so daß die ganze Musik mehr die Physiognomie einer Gelegenheitscomposition, natürlich im Beethoven'schen Sinne, trägt. Die große Länge wird jedenfalls durch die

Handlung gerechtfertigt, und schwindet in Verbindung mit derselben. Aber sehr viel Schönes und Anmuthiges und manches Großartige enthält die Musik unbedingt, die Partitur wird viel Interessantes in der ungemein zierlichen und leichten Ausarbeitung und Instrumentation nachweisen. D.

Leipzig. Frau Kreyssel-Berndt vom Hoftheater zu Braunschweig, eine frühere Schülerin der Frau Börner-Sandrini in Dresden, trat am 20. März in der Partie der Rosina (Barbier von Sevilla) als Gast auf. Wir lernten in ihr eine mit angenehmen und für das Fach der colorirten Partien vorzugsweise geeigneten Stimmmitteln begabte Sängerin kennen, die auch eine tüchtige musikalische und gesangliche Ausbildung mitbringt. Ihr Spiel ist gewandt und anmuthig, wie für dergleichen Partien unumgänglich nöthig. Frau Kreyssel-Berndt's Leistung als Rosina fand vielen und ungetheilten Beifall. Ihre beiden nächsten Rollen werden die Adina in Donizetti's „Liebestrank" und die Marie in der „Regimentstochter" sein. Man spricht bereits vom Engagement der Sängerin an unserer Bühne.

Halle. Am 19. März fand hier unter der Leitung des Musik-Dir. Rob. Franz die Aufführung des „Messias" von Händel zum Besten des Händel-Monuments statt. Soli und Chöre wetteiferten, um das Andenken des Meisters in dem herrlichen Werke würdig zu ehren. Namentlich erwarb sich Frl. Marie Bretschneider aus Leipzig durch den trefflichen Vortrag der Sopranarien Dank und Anerkennung. — Möchten doch die größeren Städte Deutschlands mit Aufführungen Händel'scher Oratorien bald nachfolgen, um das für 1859 projectirte Denkmal zu ermöglichen. Deutschland hat Händel gegenüber alte Schulden gut zu machen!

Aus Rotterdam schreibt man uns: Concert-M. Singer aus Weimar hat in Rotterdam, Amsterdam, Utrecht, Leiden und im Haag trotz der vorgerückten Jahreszeit einen ganz ungetheilten Beifall gehabt. Von seinen Compositionen haben der „Czárdás" und die „Arpeggien-Etude", welche er in Utrecht und Rotterdam auf Verlangen zugeben mußte, seine Zuhörerschaft vollständig hingerissen. — In Rotterdam haben Winterberger und Singer zwei Soiréen ernster Musik vor einem kleinen, aber gewählten Publicum mit ungemeinem Erfolge gegeben. Neben zwei symphonischen Dichtungen von Liszt (in der Transcription für zwei Flügel) kamen das D dur Trio von Beethoven, die Kreutzer-Sonate von demselben und die Gesangsscene von Spohr zur Aufführung. Außerdem wurden neben den oben genannten Compositionen von Singer zwei Capriccios von Winterberger, herausgekommen bei W. C. de Vletter, und ein Trio von Albert Hahn vorgetragen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. A. Jaell ist aus Italien wieder zurückgekehrt. Er spielte am 14. d. M. in einem Abonnementconcert in Hannover, und vor wenigen Tagen in Braunschweig im letzten Concert der Hofcapelle.

Der Director Neithardt vom berliner Domchor hat im Auftrage des Königs von Preußen eine Reise nach Italien angetreten, um namentlich während der Charwoche in Rom die Aufführung in der Sixtinischen Capelle kennen zu lernen.

R. Willmers giebt in Petersburg sehr zahlreich besuchte Concerte.

Frl. Nanette Falk hat in Wien bei ihrem ersten Auftreten als Pianistin gefallen.

Tichatschek hat nach seinem letzten Auftreten im „Cortez" Dresden verlassen, um ein längeres Gastspiel anzutreten.

Die Geschwister Naczek haben im letzten Concert des Stern'schen Orchestervereins in Berlin gespielt, und ebenso wie an allen anderen Orten enthusiasmirt.

Clara Novello gab in Berlin ein glänzendes Abschiedsconcert. Sie wird zunächst in Hamburg, dann in Köln im „Messias" singen.

Musikfeste, Aufführungen. Der „Gesangverein" in Dresden führte in seinem zweiten Abonnementconcert die bereits im vorigen Jahre einmal gegebene Faust-Musik vom Fürsten Radziwill mit Beifall auf. — Ebendaselbst veranstaltete die Dreyßig'sche „Singakademie" ein Fest zu Ehren ihres Dirigenten, Johann Schneider. Es wurde demselben ein silberner Lorberkranz überreicht.

Für das projectirte Musikfest in Hamburg ist Reinthaler's „Jephta und seine Tochter" zur Aufführung bestimmt worden.

In Genf wurde der „Messias" aufgeführt.

Im achten Gesellschaftsconcert in Köln spielte Clara Schumann Mendelssohn's G moll Concert. Eine neue Trauerspiel-Ouverture von Eduard Franck und die neunte Symphonie kamen ebenfalls zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. In Glogau wurde der „Tannhäuser" nach besten Kräften gegeben und enthusiastisch aufgenommen.

Marschner arbeitet an einer neuen Oper „Sangkönig Hiarne".

Vermischtes.

A. v. Adelburg's vor kurzem erschienene Violinetuden sind durch Professor Mildner beim prager Conservatorium eingeführt worden.

Herr Friedrich Hofmeister in Leipzig feierte am 19. März sein funfzigjähriges Bürgerjubiläum und beging zugleich das Fest des funfzigjährigen Bestehens seiner Musikalienhandlung. Dem Jubilar wurden von allen Seiten die schmeichelhaftesten Beglückungswünsche zutheil.

Der Bildhauer Heindel in Berlin hat das Gypsmodell des Standbildes Händel's, das dem Tondichter in seiner Vaterstadt Halle gesetzt werden soll, bereits vollendet. Das Standbild soll nun im Erzguß ausgeführt werden.

Briefkasten.

H. S. Warum schicken Sie den versprochenen Schluß nicht?

♯ Ro. Eine Antwort auf Ihren vorletzten Brief ist vorige Woche an Sie abgegangen.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Bernhard Brähmig, Op. 1. Große Phantasie und Fuge für Orgelconcerte. Erfurt, Körner. 12½ Sgr.

Abermals macht uns die thätige Verlagshandlung mit einem angehenden Orgelcomponisten bekannt, dessen Streben nach tüchtiger contrapunctischer Bildung aus jeder Zeile seines vorliegenden Werkes hervorleuchtet. Wir erfahren aus der Dedication des Werkes, was wir aus demselben zwar ohne dies schon erfahren, daß Herr Brähmig in guter ernster Schule erzogen ist; eine Wahrnehmung, welche um so erfreulicher ist, als sie die sicherste Bürgschaft leistet für die Reinheit einer Kunstgesinnung in der Ausübung des Lehreramtes, mit welchem der Verfasser als königl. Musiklehrer am evangel. Seminar und Gouvernantenhause zu Droißig betraut ist. Das Werk beginnt mit einem con brio, 6/8 Tact, C moll, von mäßiger Länge und für volle Orgel effectvoll behandelt, woran sich ein mit sanfter Stimme vorzutragendes Andante, F dur, anschließt. In diesem Satze ist zu effectvollen Registercombinationen Gelegenheit geboten, da derselbe im Tempo und Charakter öfters wechselt, und mit vollem Werke schließend, zu einer fleißig gearbeiteten Schlußfuge in C moll überleitet.

J. A. van Eyken, Op. 17. 25 leichte Choralvorspiele für die Orgel. Erfurt, Körner. 10 Sgr.

———, Fugen aus dem wohltemperirten Clavier von Sebastian Bach, in progressiver Ordnung für die Orgel eingerichtet. 3. Heft. Rotterdam, W. C. de Vletter. 20 Sgr.

Neben der Eigenschaft einer leichten Ausführbarkeit der erstgenannten Vorspiele, spricht für ihre praktische Brauchbarkeit noch ihr melodisch und harmonisch interessanter Charakter, sowie eine für Introductionen geeignete Kürze der Sätze. — Das dritte Heft der für Orgel bearbeiteten Bach'schen Fugen enthält deren vier, nämlich in H dur, C dur, Fis moll und B moll. Sämmtlich vierstimmige Sätze, mit sorgfältiger Pedal- und Manualapplicatur versehen. Auch mit den Tempi und Registraturbezeichnungen der Fugen dieses Heftes können wir uns einverstanden erklären, und somit das Bestreben des Hrn. van Eyken, diese Meisterwerke den minder geübten Organisten verständlich und zugänglich zu machen, als ein verdienstliches bezeichnen

S. de Lange, Variationen über das niederländische Volkslied: „Wien neerlandsch blod", für die Orgel. 1 fl. 20 kr.

———, Sonate über den Choral: „Sollt ich meinen Gott nicht singen?" 1 fl. 20 kr. Beide bei Vletter in Rotterdam.

Der Componist obiger Werke ist, soviel uns bekannt geworden, Organist in Rotterdam. Er documentirt durch diese Arbeiten eine solide Bildung, die ihm unter den Organisten seines Vaterlandes jedenfalls einen achtungswerthen Platz sichert. Der Styl, in welchem diese Compositionen geschrieben sind, ist ein bescheidener, anspruchsloser, jedoch im besten Sinne des Wortes. Es ist alles leicht, einfach und natürlich, ohne jedoch trivial zu sein, weßhalb beide Arbeiten als ein schätzbarer Beitrag zur instructiven Orgelliteratur zu bezeichnen sind. Den Satz selbst können wir, ein paar kleine Versehen ausgenommen, als correct bezeichnen. Beiden Heften fehlt die Opuszahl.

C. G. Höpner, Op. 19. Vier variirte Choräle zu vier Händen. Erfurt, Körner. 15 Sgr.

Nr. 1, „Nun ruhen alle Wälder", vierstimmig und die Choralmelodie als Canon in der Octave benutzt. Die contrapunctische Arbeit daran ist ziemlich steif, und erhebt sich nicht über den Werth einer Privatstudie. Nr. 2, „Aus meines Herzens Grunde", bringt die Choralmotive in thematischer Bearbeitung. Dann folgen die Choräle: „Ach Gott, wie manches Herzeleid" und „Vater unser im Himmelreich". Alle diese Stücke sind im antiken Charakter gehalten und tragen, wie Orgelsätze des 17. Jahrhunderts, eine vorwiegend gelehrte Physiognomie. Die letzte Nummer des Heftes weckt nach dieser Seite hin noch am meisten Interesse.

Ch. H. Zahn, Op. 36. 12 Präludien. Nürnberg, Ludwig Schmidt.

Ein auf starkem Notenpapier durch Umdruck vervielfältigtes Heft, dessen Inhalt uns für die wenig ansprechende Ausstattung des Opus keineswegs entschädigt.

Dieterich Buxtehude, Gesammtausgabe der classischen Orgelcompositionen. 1 Heft. Subscriptionspr. 7½ Sgr. Ladenpr. 10 Sgr.

M. G. Fischer, Op. 16. Classische Orgelcompositionen. Pr. 10 Sgr. Beide bei Körner in Erfurt.

Das Opus 16 von Fischer enthält acht canonisch bearbeitete Choräle, welche als Vorspiele trefflich benutzt werden können. Das Heft von Buxtehude enthält sieben Orgelstücke verschiedenen Charakters, welche für den praktischen Gebrauch gleichfalls sehr geeignet sind. Da beide Meister nur höchst Schätzbares geleistet haben, so bedarf es hier nur der Anzeige ihrer neu erschienenen Werke.

F. H. Sämann, Op. 24. Orgelcompositionen zum Studium und zum Gebrauch bei Orgelconcerten. Nr. 1 u. 2 à 10 Sgr. Erfurt, Körner.

Obwol der Name des Componisten längst schon als ein sehr geachteter in der musikalischen Welt bekannt ist, so begegnen wir demselben doch hier zum erstenmal auf dem Gebiete der Orgelliteratur. Von diesem Opus 24, welches drei größere Compositionen enthält, die in gesonderten Heften zu haben sind, liegen uns nur die ersten beiden vor, nämlich ein Präludium nebst Fuge, und eine Toccata, das das dritte Heft bildende Choralvorspiel zu „Wach auf mein Herz und singe", fehlt. Das Präludium, Nr. 1, beginnt in Es moll. Der Gedanke, welcher das Stück eröffnet, bildet den Kern eines harmonischen Tongewebes, dessen hochfeierlicher Ernst mit dem Charakter der gewählten Tonart im besten Einvernehmen steht. Das mannichfaltig und höchst interessant ausgeführte Stück

schließt auf der Dominante von Es moll, worauf ein melodisch freies und rhythmisch belebtes Fugenthema in Es dur auftritt, das mit allem Schmuck contrapunctischer Kunst ausgestattet, zu einer ziemlich ausgeführten Fuge benutzt wird. Die Ausführung des Satzes fordert allerdings eine geübte Technik. Weniger schwierig in der Ausführung ist Nr. 2, die Toccata in As dur; ein in Triolen leicht dahingleitender, anmuthiger Satz, dessen Form eine künstlerisch abgerundete ist. Beide Stücke gehören zu den besten Gaben, welche die sehr geschäftige Presse der Verlagshandlung in letzterer Zeit geboten hat.

F. W. Markull, Op. 61. „O welch eine Tiefe des Reichthums", aus Mendelssohn's „Paulus" und Hallelujah aus Händel's „Messias", für die Orgel arrangirt. Pr. 15 Sgr.

———, Op. 62. Sechs Nachspiele. Pr. 20 Sgr. — Beide Erfurt bei Körner.

Der sehr geschätzte Componist hat es verstanden, in den Nachspielen, Op. 62, der Orgel eine durchaus eigenthümliche Seite abzugewinnen. Der Styl, in welchem diese Stücke geschrieben sind, charakterisirt sich durch eine gewisse zeitgemäße Freiheit. Die von der Orgel untrennbare Polyphonie fehlt den Sätzen zwar nicht, doch wird dieselbe oft durch rhythmisch wirksame Perioden unterbrochen. Der thematische Organismus ist daher ein mehr durchsichtiger, größere polyphone Combinationen ausschließender. Die den Sätzen zugrunde liegenden Motive eignen sich durch eine melodisch freiere Gestaltung, als sie sonst wol allgemein üblich ist, mehr zu einer zur Homophonie hinneigenden Harmonisirung, die mit großer Gewandtheit und oft mit geistreichen Zügen ausgeübt ist. Die Ausführung der Sätze erfordert eine ziemlich Gewandtheit des Spielers. — Für die geschickte Uebertragung der beiden Oratoriensätze von Mendelssohn und Händel ist der Name Markull die beste Bürgschaft.

Joh. Ludw. Krebs, Gesammelte Ausgabe der Tonstücke für die Orgel, herausgegeben von Carl Geißler. Magdeburg, Heinrichshofen. 3. Heft. Pr. 10 Sgr.

Die Werke des alten Krebs werden zu denen der classischen Orgelliteratur gezählt und von vielen Organisten geschätzt, denen diese sehr billige und gut ausgestattete Ausgabe gewiß recht willkommen sein wird. Das vorliegende dritte Heft enthält: 1) Choraldurchführung: „Wir glauben all an einen Gott", jeder Vers besonders bearbeitet. 2) Vorspiel zu dem Chorale: „Ich rief zu dir, Herr Jesu Christ". 3) Figurirter Choral: „Freu dich sehr, o meine Seele". 4) Vorspiel zum Choral: „Allein Gott in der Höh sei Ehr". 5) Präludium in B dur. — Es verdient anerkannt zu werden, daß die Verlagshandlung dies vier Bogen umschließende Heft zur Hälfte des bei Musikalien sonst üblichen Ladenpreises abgiebt.

D. H. Engel.

Instructives.

Für Pianoforte.

Rudolph Hartmann, Op. 2. Buntes Leben aus der Kinderwelt. Fünfzehn Stücke für das Pianoforte. Leipzig, Whistling. Pr. 12½ Ngr.

Mit besonderem Vergnügen haben wir diese kleinen Stücke durchgespielt und wollen sie allen Lehrern bestens empfehlen. Es ist gute Musik, was hier gegeben wird; somit wird bei diesen Stücken ebenso der Zweck der Geschmacksbildung wie der technischen Vervollkommnung erreicht. Wie es bei dergleichen Musikstücken erforderlich, ist ein zweckmäßiger Fingersatz da wo nöthig beigefügt.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Vincent Adler, Op. 12. **Andante** pour le Piano. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

———, Op. 13. **12 Feuillets d'Album** pour Piano. Ebend. Liefer. I ⅔ Thlr., Liefer. II u. III à ⅚ Thlr.

Es gehören diese Werke einer besseren Richtung in der Salonmusik an. Das Andante ist ein gefälliges und bei gutem Vortrage in gewissem Grade wirksames Musikstück. Zum Theil von noch größerer technischen Schwierigkeit sind die zwölf Musikstücke in den Albumblättern. Ein hübscher melodischer Fluß und Geschick in der Behandlung des Instruments geben sich auch hier zu erkennen.

Ignaz Tedesco, Op. 80. Schlachtgebet (Vater, ich rufe dich) für das Pianoforte. Hamburg, Jowien. 15 Ngr.

———, Op. 81. **Souvenance.** 4me Nocturne pour le Piano. Ebend. 15 Ngr.

Die Transcription des Körner-Weber'schen Schlachtgebetes ist mit Geschick gemacht und, einen vollkommen fertigen Vortrag vorausgesetzt, von bester Wirkung. Ein ziemlich schwieriges, aber auch sehr dankbares Stück ist das Nocturno.

Henri Stiehl, Op. 22. **Impromptu** p. le Piano. Hamburg, Jowien. 15 Ngr.

Henry Becker, Op. 10. **Six pièces de salon** en Forme de danses pour le Piano. Ebend. 15 Ngr.

G. Mathias. **2 Pensées** pour Piano. Berlin, Schlesinger. ⅓ Thlr.

Emil Albert, Op. 49. **Séquidilla.** Chanson espagnole transcrite et variée pour Piano. Ebend. ½ Thlr.

Th. Leschetitzky, Op. 14. **Romance, les Adieux** pour le Piano. Ebend. 15 Sgr.

Emanuel Kania, Op. 4. **2 Nocturnes** pour le Piano Ebend. 20 Sgr.

Ein mit Geschick gearbeitetes und ansprechendes Salonstück ist das Impromptu von H. Stiehl, brauchbar für fertige und gewandte Spieler. Als Salontänze recht niedlich, aber nicht leicht sind die sechs Piècen von Becker, wenig bedeutend und den dilettantischen Ursprung verrathend dagegen die beiden Pensées von Mathias, in denen wir von dem, was der Titel besagt, eigentlich nichts gefunden haben. Die von Emil Albert transcribirte und variirte Sequidilla gehört fast schon zu sehr der leichten Waare an; noch mehr ist das der Fall bei der Romanze von Leschetitzky und den beiden Nocturnen von Kania, obwol letztere noch größere Fertigkeit des Spielers voraussetzen.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerchor.

Wilhelm Greef, Geistliche Männerchöre, alte und neue, für Freunde des ernsten Männergesanges. Mit Berücksichtigung der kirchlichen Feste. Zweites Heft. 123 Gesangnummern, darunter 72 Originalcompositionen. Essen, 1856, Bädecker. Stereotypausgabe. Pr. 10 Sgr.

Eine Sammlung, die vollständig dem auf dem Titel angegebenen Zwecke entspricht, und deßhalb Gesangvereinen sehr zu empfehlen ist.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

im Verlage von C. F. KAHNT in Leipzig.

(Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen.)

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. — Nr. 14. — Den 3. April 1857.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Th. Kirchner, Op. 2. 10 Clavierstücke, Heft 1 u. 2. — Winterthur, Rieter-Biedermann. Preis 27½ und 25 Ngr.

———, Op. 8. Scherzo. — Ebend. 15 Ngr.

Es ist die vorliegende eine neue Ausgabe desselben schon früher bei Luckhardt in Kassel unter dem seltsamen Titel „20 Clavierstücke für Pianoforte" erschienenen Werkes, welches, soviel uns bekannt, in unveränderter Gestalt in den jetzigen Verlag übergegangen ist. Wir beschränken uns daher nur auf die vorliegende Ausgabe, abgesehen davon, daß wir die ältere nicht zur Hand haben. Kirchner ist ein entschiedener Vertreter der Schumann'schen Richtung, aber ganz ohne irgend welchen äußeren Zwang oder sclavische Nachahmung des Einzelnen theilt er nicht nur aus innerster freier Natur und Geistesrichtung ihre Vorzüge und Schwächen, sondern stellt sie oft in potenzirtem Maße dar. Die Vorzüge sind: durchaus von jeder Trivialität freie, jederzeit höchst edle Stimmungen, und das rechtschaffenste, und demgemäß erfolgreiche Ringen nach gleich bedeutsamer äußerer Erscheinung derselben. Im letzteren wurzelt aber gerade die am leichtesten angreifbare Schwäche der Anhänger Schumann's, und auch Kirchner's Phantasie und Verstand erscheinen nicht allemal unbewußt als einheitlicher Factor bei der Production thätig, sondern nicht selten überwiegt die Reflection, der klare, schöne und eindringliche Gedanke verliert an Ursprünglichkeit im Streite mit einer an sich bedeutenden, aber in ihrem zu selbständigem Wesen der Phantasie bemerkbar nachtheilig gegenübertretenden Wirksamkeit des Verstandes. Eben jenes ausgezeichnete Bestreben, dem Gedanken auch in interessanter Detailarbeit, besonders der Harmonie und Stimmführung, der Thematisirung und des Rhythmus im Großen eine durchaus gediegene Gestalt zu geben, zieht als Folge zu strenger, bis zur Uebertreibung gehender Consequenz, oft Unklarheit, scheinbare Excentricität oder Uebermacht des Verstandes nach sich. Es soll damit sicher nicht der Oberflächlichkeit das Wort geredet, sondern nur das Zuviel abgelehnt werden. Die meisten der vorliegenden Stücke bestätigen das vorhin bemerkte mehr oder weniger, besonders wenn man sie aufmerksam liest und nicht gleich partiturmäßig, oder wie beim geschickten Vortrage, das Bedeutsame hervorzuheben und das Kleinere unterzuordnen vermag. Die Grundstimmung, welche fast das ganze Werk durchzieht, ist eine kräftige Weichheit, deren Poesie keineswegs durch Sentimentalität gestört, sondern im Gegentheil häufig in fast zu herben Reagentien ihre Gegensätze sucht und findet. Für die vorzüglichsten Stücke halten wir besonders Nr. 9, welches allerdings sehr großen Kraftaufwand vom Spieler verlangt, aber auch in jeder Beziehung lohnend ist; Nr. 6 ist sehr schön, alsdann Nr. 1 und 3, wenn auch die Mittelsätze bei allen dreien unserer individuellen Ansicht nach überwiegend den Verstand, wenn auch in interessanter Weise, anregen. Nr. 7 ist recht frisch, desgleichen Nr. 2. Nr. 4, mit Humor bezeichnet, giebt uns keine klare Vorstellung von seinem eigentlichen Inhalt. Die Stücke seien mit großer Achtung gegen den Componisten aufs beste empfohlen, aber nur tüchtigen Clavierspielern, sie müssen tüchtig studirt und mit Geist und Gefühl vorgetragen werden.

Im Wesentlichen können wir uns bei dem vorlie-

genden Scherzo auf das über die Clavierstücke Gesagte zurückbeziehen; es ist höchst interessant und eigenthümlich erfunden, edel und recht frisch sowol in Stimmung und Gedanken, wie auch in den Motiven und deren Ausführung, in der Formbildung ist es dem ganzen Gedankeninhalt gemäß sehr einfach und knapp gehalten und recht fließend. Ebenfalls wie jene Stücke verlangt es einen fertigen Spieler und gediegenen Vortrag. Schließlich sei noch der höchst anständig einfachen und geschmackvollen Ausstattung beider Werke durch den Herrn Verleger in vollkommen anerkennender Weise Erwähnung gethan.

Wilh. Taubert, Op. 115. Aschenbrödel, sechs Mährchenbilder. — Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr.

Von einem Maler, der seine einzige und ganze Stärke in der Miniaturdarstellung besitzt, wird man keine Historienbilder verlangen, ebenso wenig von einem Componisten, der stets nur das niedliche und zierliche Genre cultivirt, eine Musik, welche die Höhen und Tiefen des Gemüthes zum Widerklang erwecken soll. Es hat jedes für sich seinen unbestreitbaren Werth, und man kann niemand einen Vorwurf machen, weil er sein Leben lang nur Kindergeschichtchen, Mährchen u. drgl. erzählt. Herr Taubert hat in seiner Art recht Anmuthiges geschaffen, sein vorliegendes Mährchenbuch will uns aber zu keinem günstigeren Abschluß führen, als daß das ewige Geschichtchen-Erzählen ihm doch selbst langweilig werden mag; denn nur kleine Einzelheiten darin scheinen jenen phantastisch poetischen Stimmungen entsprungen, aus denen heraus Schumann, Mendelssohn und er selbst uns viel Hübsches mitgetheilt haben, — das Allermeiste aber verdankt mehr der Jahre lang gewohnten Beschäftigung mit solchen Dingen seine Existenz. Rein aus dem Verstande erzählte Mährchen werden um so langweiliger, wenn man das Walten der Phantasie in Dingen suchen soll, die im Grunde nicht viel Weiteres hinter sich haben, wie gerade den Mangel daran; die oft sehr langen Ueberschriften der einzelnen Stücke, statt deren ein andeutendes Wort genügt hätte, machen uns nur zu schaffen, wie man die Musik damit in Einklang bringen, und ob man vor lauter Nachdenken und Vergleichen zum Empfinden kommen soll oder nicht. Bei alledem geht es in diesen Stückchen über die alleräußerlichsten Vorstellungen vom Böglein, Tanzen u. drgl. nicht hinaus, denen zu häufig jeder Zauber einer mährchenhaft poetischen Färbung fehlt. Die Musik an und für sich ist keineswegs aus sehr frischem Quell der Erfindung geschöpft, denn alle Augenblicke wird ihr Fluß durch jene Steine des Anstoßes, welche man Schusterflecke nennt, gehemmt und die gute Fortentwickelung gestört. Wenn man es im Mährchen auch nicht so genau mit der Logik nimmt, so ist doch jene richtige Folge der Gedanken, welche unbewußt mit einem richtigen Gefühle handinhand geht, einer blos gemachten Sache aber gewöhnlich fehlt, nicht zu entbehren. Ueberdies verletzen mitunter unnütz gesuchte Tonverbindungen; so kann man z. B. in Nr. 2, Tact 10 ff. vom Ende ganz gut glauben, der Hauskater nehme Antheil am Zwiespalt der bösen Schwestern. Nichtsdestoweniger sind diese Nummer und die erste die besten. Gegen den Claviersatz läßt sich nichts sagen, er ist gut und leicht spielbar, und insofern das Heft zu empfehlen. Die Ausstattung ist sehr anständig.

W. H. Engel, Op. 23. Nordische Blumen, sechs lyrische Tonstücke. Heft 1 u. 2. — Leipzig, Merseburger. à Heft 15 Ngr.

Weßhalb der Titel diese recht anmuthigen Tonstücke gerade als **nordische** Blumen uns darbietet, haben wir nicht herausfinden können; hat der Verfasser damit ein bestimmtes physiognomisches Gepräge der Musik bezeichnen wollen, so scheint dasselbe nur aus Beziehungen zu Schumann's Darstellungsart ähnlicher Tonbilder oder zur Gade'schen Empfindungsweise zu erklären. Sei es aber darum, ob gerade auf nordischem oder heimatlichem Boden, die Blumenstückchen blühen recht frisch und zierlich, ja man kann bei unbefangenem Schauen sich schon daran erfreuen. Ihre völlige Anspruchslosigkeit unterdrückt von vornherein den möglichen Vorwurf einer zu geringen Selbständigkeit älteren Vorbildern gegenüber. Möchte man die drei ersten als die besten hervorheben, so wird man dazu durch eine anscheinend sorglichere Wahl der Motive und feinere Abrundung des Ganzen veranlaßt; Nr. 4 und besonders Nr. 6 entwickeln ihren Inhalt in zu großer Breite. Die Behandlung des Tonsatzes aber ist in allen gleich wohlklingend, reinlich und fein gewählt. Die Stücke können auch Clavierspielern von geringeren technischen Mitteln gut empfohlen werden.

Julius Schäffer, Op. 7. Barcarole. — Berlin, Trautwein. 17½ Ngr.

Es ist recht angenehm, wenn man durch ein neues Werk eines jüngeren Componisten veranlaßt wird, früheren guten Urtheilen über ihn beitreten, und ein jenen entsprechendes hinzufügen zu können. Die vorliegende Barcarole ist ein gutes Musikstück, dem man ansieht, daß es wirklich aus einer eigenen inneren Vorstellung mit Sorgfalt und Wohlgefallen daran herausgebildet ist, und deßhalb auch durch gewählte und sprechende Motive, sowie Klarheit und Flüssigkeit der Form einen wohlthuenden Eindruck macht. Der Claviersatz ist gut und reinlich, dabei nicht besonders schwer ausführbar. Hrn. Schäffer's Braut welcher die Barcarole zugeeignet ist, und wir alle können die angenehme Gabe wol recht freundlich aufnehmen.

Joachim Raff, Op. 64. Capriccio. — Breslau, Leuckart. 17½ Sgr.

Einfach ernste Haltung zeichnet das Werk vor vielen

ähnlichen vortheilhaft aus. Das Melodische herrscht durchgängig vor, und wenngleich nicht von gerade sehr eigenthümlicher Erfindung und hervorragender Bedeutung, so erweckt es doch Interesse durch belebte Wärme, bestimmt ausgeprägten Charakter, solide Ausführung und gute Clavierschreibart. Hiermit sei es empfohlen.

Hugo Ulrich, Op. 13. Zwei Abendlieder. — Breslau, Leuckart. 15 u. 20 Sgr.

———, Op. 14. Drei Clavierstücke. — Ebendaselbst. à 20 Sgr.

Ein Componist, der durch tüchtige Arbeit und regsames Wollen, wie es in der H moll Symphonie des Hrn. Ulrich unverkennbar ausgesprochen ist, sich Achtung erworben hat, dürfte eine so völlige Mühelosigkeit sich nicht zuschulden kommen lassen, wie man sie ihm in diesen beiden Clavierstücken zum Vorwurf machen kann; denn es ist kaum zu bezweifeln, daß bei mehr Sorglichkeit dem Componisten Gedanken, wenn auch nicht von der höchsten Idealität, so doch der achtbarsten Anständigkeit zugebote stehen. Die Stimmung des Themas in Nr. 1, „Preghiera", ist gewöhnlich aber nicht unedel, derartiges Dilettantenfutter, wie auf Seite 4, dürfte der Verfasser uns jedoch nicht vorsetzen. Auch die Form ist keineswegs flüssig und schön gebildet; die Repetition nach dem Mittelsatz, statt den ersten Theil in interessanter Umbildung zu regeneriren, bringt ihn (nur in $^{12}/_{8}$ Tact umgesetzt) fast gerade so mit denselben immer wiederkehrenden Cadenzen und ziemlich ärmlichen Harmonien. Nr. 2, „Notturno", theilt die formalen Schwächen des ersten Stückes, abgesehen davon, daß es sich noch dazu in einer flachen italienischen Manier bewegt; das ein wenig chopinisirende Allegro agitato darin ist etwas bedeutender, aber die Ausstaffirung des Themas in der Wiederholung mit der Zweiunddreißigtheilfigur nichtsweniger wie geschmackvoll. Die Clavierschreibart ist gut und bequem spielbar.

Auch Opus 14 geht um kein Haar breit über die Grenzen des gewöhnlichsten Clavierstyls hinaus, sowol in Betreff der harmonischen Unterlagen und Wendungen, als auch der Perioden und Melodiebildung und deren etwaiger Umkleidung mit dem hergebrachten Passagenwerk, an dessen Dasein die Musik völlig unschuldig ist. Ueberall ziemlich breites conventionelles Gerede, ohne etwas zu sagen, geschweige die Ungezogenheit einer tieferen Gemüthsregung zu begehen. Es wäre schade, wenn Herr Ulrich sich in dieser Atmosphäre bereits ganz wohl befände, aber es scheint fast so, und er wäre nicht der Erste, den wir, statt wenigstens eine anständige Haltung zu behaupten, im Circus der Clavierschreiberei die althergebrachten Balletsprünge mitmachen sehen, nachdem einige größere Werke den Hang oder die Kräfte zu einer höheren Thätigkeit absorbirt haben. Nr. 1 der drei Stücke, „Barcarole", hat ein nicht besonders bedeutendes, aber melodiöses Thema, das zweite (in F moll) ist trivial, die Bearbeitung gewöhnlich. Nr. 2, „Ballade", entwickelt sich aus einem an und für sich besseren Gedanken in viel zu breiter Ausdehnung, wir müssen uns neun Seiten lang sagen lassen, was wir auf zweien erfahren könnten. Nr. 3, „Capriccio", scheint das beste der drei Stücke, sowohl in Erfindung (nur die zweite Melodie ist totale Reminiscenz) als in fließenderer Entwickelung. Ein Vorzug der Sachen ist eine gute und leichte Clavierschreibart, Dilettanten ohne höhere Ansprüche können sie gebrauchen.

Robert Emmerich, Op. 2. Silhouetten, sechs Charakterstücke. — Frankfurt, Th. Henkel. 1 fl.

Der Titel Silhouetten ist bezeichnend für den Inhalt der Stücke, das Charaktervolle aber fehlt ihnen freilich, es sind nur ziemlich unentwickelte Schattenrisse, hinter deren bloßen Liniencontouren noch sehr wenig bedeutendes Leben sich regt, so daß man fast noch nicht im Stande ist zu sagen, ob eine schöne oder nichtssagende Physiognomie sich mit der Zeit herausbilden werde. Was der Componist in diesen Stücken giebt, ist an und für sich bedeutungslos, die Art und Weise, wie es geschieht, kaum schultüchtig; von letzterem wollten wir bei einem so jungen Werke noch gerne absehen, wenn nur der Gehalt des Talentes dahinter vorblickte. So aber hätte der Verfasser, wie es scheint, besser gethan, an Stelle unreifer Clavierstückchen ein Heft harmonisirter Choräle drucken zu lassen, an denen er wenigstens zeigen könnte, was er gelernt hat. Es wird nichts klar in den vorliegenden Sachen, weder wir über den Componisten, noch er über sich selbst. Wir hoffen, daß seinem folgenden Werke wenigstens noch tüchtige Form- und Harmoniestudien vorangehen, von einem ernsteren Herausarbeiten des innern Vermögens nicht zu sprechen, und daß in mehr anerkennender Weise darüber berichtet werden kann.

A. v. Dommer.

Aus Elberfeld.

Im März.

Wir beschlossen am 28. Februar unseren Cyklus von Winterconcerten mit einem Musikabende zur Feier des im vorigen Jahre heimgegangenen Robert Schumann, an welchem nur Werke dieses Künstlers zur Aufführung kamen: die erste Symphonie, das Clavierconcert in A moll, die Ouverture zu „Hermann und Dorothea" und „Des Sängers Fluch". Die Symphonie, das Concert sind so bekannt als anerkannt, die Ouverture ist wenige Tage früher in Leipzig aufgeführt worden, so daß von dort schon für diese Blätter ein genügendes Urtheil gefällt sein dürfte. Es bliebe hiermit nur von dem letzten Werke zu reden, wenn wir erst berichtet haben, daß alle diese Werke mit verstärktem Orchester, von Musik-Dir.

Hermann Schornstein vorzüglich geleitet, gegeben wurden, daß dem Zuhörer wol kaum ein Wunsch unbefriedigt geblieben sein mag; daß das Clavierconcert schließlich von Brahms aus Hamburg ausgeführt wurde, jenem Schüler des verewigten Meisters, welcher durch seine glänzende Fertigkeit, wie durch seine tiefe Auffassungsweise gleich berechtigt war, in das Werk seines Meisters einzugehen, dasselbe glänzend zur Anschauung zu bringen.

Das letztgenannte Werk, „Des Sängers Fluch“, wurde hier zum erstenmal aufgeführt. Es ist eine der letzten Arbeiten Schumann's, aber eine solche, bei welcher man nichtsweniger als eine Abnahme der schöpferischen Kraft verspürt, bei welcher man im Gegentheil eher auf einen höheren Anlauf schließen sollte. Den Stoff, das Gewebe des Tonwerkes bildet die bekannte Uhland'sche Ballade, welche schon mehrfach den Maler, wie den Tonkünstler zum Schaffen anregte. Von dem Schumann'schen Versuche darf man sagen: daß er beiweitem der kühnste, der würdigste ist.

Musik ist die Kunst des Gefühles; ihre gewaltigsten Combinationen, ihre zauberkräftigsten Melodien vermögen nur dunkle Gefühle in der Seele des Hörers heraufzubeschwören, regen die verschiedenen Individuen oft in entgegengesetzter Weise an. Erst wenn der Klang mit dem Worte verbunden wird, gewinnt die Musik, wie Undine in der Ehe, nicht eine Seele, sondern den klaren bestimmten unbezweifelten Ausdruck.

Wenn der Hörerkreis daher hingerissen werden soll, muß ihm so die Dichtung, wie die Tonbildung begeistern, und daher ist es nicht gleichgiltig, welche Stoffe ausgewählt, welche Rollen und Charaktere dem Zuhörer vorgeführt werden sollen. Händel, wenn nicht der Schöpfer, doch einer der fleißigsten Arbeiter in diesem Felde, nahm seine Stoffe großentheils aus der jüdischen Geschichte und bot dem lauschenden England, das durch seinen Shakspeare seine eigene Geschichte auf der Bühne verkörpert sah, Josua, Judas Maccabäus und Simson, Jephtha und Salomon. Die Tonsetzer der Neuzeit sind in diesem judaisirenden Streben in die Fußstapfen des Altmeisters getreten und erst in ganz neuester Zeit sind Versuche gemacht worden, hier andere Wege einzuschlagen. Gerade Schumann war einer der Suchenden. Er wanderte zuerst tiefer in den Orient, suchte in Moore's Dichtungen Gewebe für seine Muse, fand sich aber zuletzt — und die Kunst darf sich dessen erfreuen — auf deutscher Erde, versuchte sich in der Heldensage unseres Vaterlandes und wird hiermit wol den Hörerkreis am innigsten, am gewaltigsten erfaßt haben.

Wir setzen voraus, daß die Uhland'sche Ballade „Des Sängers Fluch“ hinlänglich bekannt sei. Diese wählte der Tonsetzer zu seinem Buche; aber er wollte keine Ballade setzen, wie wir deren von Zumsteeg u. A. besitzen, er wollte ein Oratorium im höchsten Wortsinne, ein ernstes dramatisches Gedicht, dessen Charaktere nur musikalisch vor die Seele des Hörers treten, erschaffen. Die vorhandene Ballade ward ihm durch Richard Pohl geistreich eingerichtet, fast ohne daß ein anderes Wort, als ein Uhland'sches hierbei gebraucht wurde. Der Bearbeiter vertheilte die passenden Stellen zwischen der Erzählerin, dem alten Harfner, dem Jünglinge oder Sänger, dem Könige und der Königin, und dem Chore, und ließ an den Stellen, wo der Dichter blos andeutete, daß von Liebe, von Heldenkampf, von Freiheit u. s. w. gesungen werde, andere Lieder Uhland's, welche die genannten Stoffe behandeln, einfließen. Hierdurch erwachsen diese Stellen, welche in dem Gedichte nur vorübergehend erwähnt werden, zu selbständigen dramatischen Theilen des wohlgegliederten Ganzen. In der Folge dieser Lieder wird klar, daß der Jüngling der Königin schon früher bekannt war, daß beide sich als Kinder liebten. Deßhalb ist des Königs aufbrausender Zorn und dessen blutige That auch selbst natürlicher eingeleitet, verständlicher und wirksamer, als im Gedichte.

Was man in tonlicher Hinsicht von dem Werke sagen kann, ist viel. Das Höchste und Schönste bleibt wol, daß der Berichterstatter hier die so oft angedeutete Zukunftmusik zu hören glaubte, daß er hofft, daß diese Form nachgeahmt und durchgeführt, daß sie maßgebend werde, daß der Tondichter hier die deutsche Heldenwelt, die vaterländische Dichtung dem Reich der Töne erschlossen hat. Die Weisen des ganzen Tongedichtes sind durchgängig deutsch, die Recitative sind neu, sind bedeutend und dem Geiste der Rede entsprechend. Die Tonfärbung, die Vertheilung der Stimmen an die Tonbühne ist frisch und eigenthümlich, ohne dabei irgend gesucht und gekünstelt zu werden. Der Meister hat überall in seiner Begeisterung die Besonnenheit behalten, ohne welche das Werk zu leicht ins Abenteuerliche streifen könnte. Einen Glanzpunct desselben bildet die provenzalische Romanze („Rubello“ in Uhland's Gedichten), aber von noch tieferer Wirkung ist die darauf folgende Ballade des Harfners („Die drei Lieder“ in Uhland's Gedichten), die mit gewaltiger, im Geiste des deutschen Volksliedes geschaffener Melodie den Reichthum der Harmonien paart und die Seele erschüttert. Die schwächste Stelle des Ganzen ist vergleichsweise vielleicht der vom Chor durchbrochene zweistimmige Vaterlandsgesang („Gesang und Krieg“, Uhland's Gedichte), obschon, für sich betrachtet, in demselben alles geleistet ist, was unter Umständen geleistet werden konnte. Die echte deutsche Melodie des Heldenliedes fügt sich aber nur ungern der sanften italienischen achtzeiligen Stanze, von welcher unser Schiller sagt: daß die Liebe sie geschaffen habe. Von diesem Gesange an, den wir anerkennen, obwol wir ihn, wie gesagt, in schlagenderer Form wünschen, steigert sich die Handlung durch die Jugendliebe der Königin, indem Uhland's „Heimatsthal“, die „Entsagung“ und „Hohe Liebe“ im Munde

des Sängerjünglings wie der Königin aufleben, bis der König den letzten Gesang mit seiner Blutthat unterbricht. Die Erzählerin nimmt nach diesem erschütternden Auftritt den Faden wieder auf, bis der alte Harfner seinen Fluch ausspricht. In diesem Fluch hat der Tondichter seine reiche Kraft bewährt, hat die erschütternden Gänge der Melodie mit der überwältigenden Macht der Harmonie gepaart und das Ganze mit Farben beleuchtet, die wirklich noch nicht dagewesen sind. In der That sind die hohen Gänge der Flöten und Oboen, von den eigenthümlichen Figuren der Streichinstrumente durchbrochen, geeignet, den Hörer mit Furcht überrieseln zu machen, und könnte ein Bann unter keiner geeigneteren Begleitung ausgesprochen werden. Nach diesem erhabenen Auftritte fällt der Chor mit Uhland's beiden Schlußstrophen ein, aber in keiner felicita, wie man gewöhnlich zu schließen pflegt. Nein, in den letzten Klängen ist der Meister so eigenthümlich, so bedeutsam und so neu wie in den ersten, und in steter Steigerung wallt das Tonwerk bis zum letzten Schlußaccorde.

Was die Aufführung betrifft, so hatte Musik-Dir. Schornstein sich auch hier in die Tiefe des Werkes hineingearbeitet und wußte die Masse trefflich zu bewältigen. Die für Harfe gesetzten Stellen konnten mit diesem Instrument nicht besetzt werden, wurden aber durch Hrn. Brahms auf dem Flügel ausgeführt und wol nicht zum Nachtheile des Ganzen. Die Rolle des Königs (Baß) hatte Hr. Steinhaus, rühmlich bekannt durch das elberfelder Quartett, übernommen, den Jüngling (Tenor) trug Hr. Petak, früher Mitglied der prager Bühne, vor, der Harfner (Baß) ward durch Hrn. Schiefer aus Köln, die Königin durch Frl. Dannemann und die Erzählerin durch Frl. Hammer, beide von hier, vorgetragen. Der Chor von 120 Stimmen war glänzend eingeübt, so daß er kühn seinesgleichen suchen durfte. Daß der Zudrang zu dem Feste groß war, daß nicht blos elberfelder Kunstfreunde, sondern auch Künstler und Liebhaber aus den benachbarten Städten, mit welchen auch Frau Schumann gekommen war, theilnahmen, bedarf kaum der Anführung; gewiß ist, daß bei Allen nur eine Stimme, die der Anerkennung und freudigen Bewunderung besonders des letzteren Werkes, vorwaltete, daß alle der gegenwärtigen Eigenthümerin des Werkes, der Arnold'schen Verlagshandlung, welche so bereitwillig das angekaufte Manuscript zur Aufführung überließ, dankbar waren. Uebrigens wird das Werk nächstens im Stich erscheinen und sich somit der ganzen musikalischen Welt zur Würdigung anbieten, und wir sind gewiß, daß sie dann von unserm gegenwärtigen Urtheile nicht weit abweichen wird. Diamond.

Aus Koburg.

Für den December waren uns zum Trost und Ersatz für die vorhergegangenen dürftigen Monate Genüsse verschiedener Art in Aussicht gestellt worden: das endliche Auftreten von Frl. Zerr und das Gastspiel der Frl. Seebach. Nachdem man nochmals „Undine" und „Freischütz" gehört hatte, trat Frl. Zerr als Lucia auf. Es ging der Darstellerin Ruhm und Ruf einer berühmten Sängerin voraus; von beidem zuviel für das, was sie noch leistet. Die seltene und vielleicht schwere Kunst, die Bühne zur rechten Zeit zu verlassen, hat Frl. Zerr leider nicht verstanden, und mit Macht drängt sich beim Hören ihres Gesanges die alte Wahrheit auf, „daß das Schöne vergeht". Der Vortrag der Sängerin, ihre bewundernswerthe Schule, ihr hier vielleicht zu wenig beachtetes dramatisches Talent, sind bedeutend genug, um noch rege Theilnahme zu erwecken, dagegen sind die Stimmmittel verbraucht und vor allem stört uns eine Intonation, die so arg ist, daß wir sie einer Anfängerin nicht verzeihen würden. Beinahe scheint es, als ob die Stimme nicht mehr Kraft genug besitzt, den Ton zu fesseln. Kurz die Stimme ist völlig passirt. Lucia, Martha, Isabella und Königin der Nacht waren die Partien, die wir hörten. In beiden ersten konnte uns die Künstlerin am wenigsten befriedigen. Wenn sie gleich als Lucia ihre dramatische Befähigung schön und wahr zur Geltung brachte, so daß sie in einzelnen Scenen das Publicum zu stürmischem Beifall hinriß, so wurde dieser günstige Eindruck durch ein beständiges Tremoliren wieder verwischt. Es scheint, als ob aller Tadel, die oft so laut und eindringlich ausgesprochene Mißbilligung dieser welschen Unsitte noch immer nicht im Stande gewesen sind, die Künstler von dem Gedanken loszubringen, als ob solches häßliche Unwesen mit italienischer Oper verwachsen und förmlich zu ihr gehörig sei. Kaum scheint uns ein anderer Grund denkbar, denn sonst würde man den vielfach gemachten Vorstellungen aller Sachverständigen doch vernünftigerweise Gehör geben. Unsere eben ausgesprochene Vermuthung findet darin eine Bestätigung, daß Frl. Zerr in andern Opern nicht merklich tremolirte. Im Interesse der Künstlerin wünschten wir die Rolle der Martha von ihrem Repertoire gestrichen zu sehen. Es berührt unangenehm, ja es verursacht einen peinlichen Eindruck, wenn jugendliche Rollen des Soubrettenfaches von Solchen gegeben werden, welche das jugendliche Alter längst hinter sich liegen haben. Als Isabella, vorzüglich aber als Königin der Nacht, hatte Frl. Zerr Gelegenheit, ihre herrliche Schule im glänzendsten Licht zu entfalten und ahnen zu lassen, wie groß sie als Sängerin früher gewesen sein mag. Für ihre Leistungen erntete sie in beiden Opern den Beifall, den sie verdient hatte und der ihr gern und in reichem Maße gespendet wurde. Das Publicum interessirte sich im Ganzen für Frl. Zerr weniger, als dies

zu anderer Zeit vielleicht der Fall gewesen wäre, da sich alle Aufmerksamkeit Frl. Seebach zuwendete. Es liegt ja in der Natur der Sache, daß über einen hellstrahlenden Stern der untergehende weniger Beachtung findet. Die „Zauberflöte" schloß die Reihe der Vorstellungen der Hofbühne im verflossenen Jahre. Mit großem Pomp und prächtiger Scenerie ging Mozart's Oper über die Bretter, konnte aber — wenn auch beifällig aufgenommen — doch den Enthusiasmus nicht erregen, der ihr viele Jahre zutheil geworden ist. Es hat der Sinn für das Einfache in der Musik umsomehr abgenommen, jemehr die Theaterverwaltungen die sogenannte große Oper gepflegt haben. Vergessen wir auch nicht, daß der Geschmack ein wesentlich anderer geworden ist, und die Jetztzeit verlangt, daß nicht nur die lyrische Seite, sondern vorzüglich die dramatische (in Bezug auf Composition) vertreten sein soll. Uns erscheinen die alten bekannten Melodien als Klänge einer längst vergangenen Zeit. Das erbärmliche Libretto, durch welches sich Schikaneder für so lange, als die Zauberflöte existiren wird, ein nicht eben rühmliches Denkmal begründet hat, fand aufs neue lauten Tadel. Wir sehen in solcher Mißbilligung ein erfreuliches Zeichen des fortschreitenden Geschmacks, der jetzt auch an Operntexte höhere ästhetische Forderungen stellt. Die Aufführung war, wie wir dies an unserer Bühne gewohnt sind und dankbar anerkennen, eine höchst abgerundete, und nur wenige kleine, dem Ohr des Kenners allein bemerkbare Fehler im Orchester kamen vor. Die Besetzung war vortrefflich. Es sangen Frl. Zerr die Königin, Frl. Remond Pamina, Frau Stotz Papagena, Hr. Reer Tamino, Hr. Abt Sarastro, Hr. Killmer Papageno. Ebenso waren die Partien der drei Damen, der Genien und der Ritter in guten Händen, und nur Hr. Hartmann, obschon recht wacker im Spiel, konnte als Mohr unseren Anforderungen nicht genügen, da seine Stimmmittel unzureichend sind. Die Palme des Abends errang sich unser vortrefflicher Reer. Dürften wir noch einen leisen Wunsch ihm gegenüber äußern, so wäre es der, daß die Arie des Tamino „Dies Bildniß ꝛc." künftig in einem weniger schleppenden Tempo genommen werden möge. Ein schleppendes Larghetto erscheint unpassend und zu prosaisch für die Begeisterung des Tamino. — Wir können unsere Meinung nicht zurückhalten, daß wenn eine Mozart'sche Oper dem Publicum vorgeführt werden sollte, von der Intendanz eine der einfacher in Scene zu setzenden beliebt werden mußte, z. B. die „Entführung", oder die noch wenig gekannte „Cosi fan tutte". Die bedeutenden Mittel, welche für die „Zauberflöte" verwendet worden sind, wären dann disponibel gewesen für eine Wagner'sche Oper. Noch weiß man hier nichts von „Rienzi", vom „Fliegenden Holländer", kennt „Lohengrin" nicht. Soll oder muß unsere Bühne mit ihren schönen Kräften eine der letzten sein, auf der eben genannten Tonwerken die Aufmerksamkeit und Beachtung zutheil wird, die ihnen gebührt? Beinahe möchte es scheinen, als ob die abweichend musikalische Richtung Einiger es ist, was hindernd einwirkt, denn der ungeheuere Erfolg des „Tannhäuser", der sich stets als Zug- und Cassenstück bewährte, bezeugt, daß hier keine Abneigung gegen die Richtung Wagner's herrscht. Hoffen wir, daß die nächste Zeit benutzt wird, um lang Versäumtes nachzuholen! Der Dank des Publicums wird sicher nicht ausbleiben.

Von Musik absehend, kann ich meinen Bericht nicht schließen, ohne des Glanzpunctes der verflossenen Saison zu gedenken, des Gastspieles von Frl. Marie Seebach. Die gefeierte Künstlerin entzückte die Besucher des Theaters als Gretchen im „Faust" (2mal), als Adrienne Lecouvreur, Louise in „Kabale und Liebe", Jeanne in der „Waise von Lowood" und Klärchen in Scenen aus „Egmont". Von Vorstellung zu Vorstellung steigerte sich der Enthusiasmus. Zu den letzten Abenden waren trotz erhöhter Preise die Billete lange vorher vergriffen, der Zuschauerraum war überfüllt, das Orchester mußte geräumt werden. Ueber das Spiel von Frl. Seebach etwas zu sagen, wäre Ueberfluß. Der Ruhm der Künstlerin steht so hoch, daß wir zur Vermehrung desselben nichts beitragen können. Man muß Frl. Seebach sehen und hören, um sie so zu schätzen und zu bewundern, wie sie es verdient. In Koburg erinnert man sich eines solchen Enthusiasmus nicht, wie der war, welchen Frl. Seebach erregte, ebenso wenig solcher Anerkennung und Dankbarkeit, wie das Publicum für die vollendeten Leistungen an den Tag legte. Um dem Dankgefühl einen allgemeinen Ausdruck zu geben, brachten die ausübenden Mitglieder des Sängerkranzes im Verein mit vielen sonstigen Bewunderern am Abend der letzten Vorstellung der gefeierten Gastin einen Fackelzug mit Gesang und Musik. Möge die große Künstlerin Koburg eine ebenso freundliche Erinnerung bewahren, wie solche ihr zutheil wird. — Für heute abbrechend, verspare ich Mittheilungen über die musikalischen Vereine und ihre Leistungen für meinen nächsten Bericht. *

Aus Rotterdam.

(Schluß.)

Die Kirchenmusik findet ihre Pflege in den katholischen Kirchen, wo sehr regelmäßig gesungen wird. In den beiden hiesigen Kirchen stehen Hutschenruyter und Coenen den Ausübungen vor. Man hört dort alle Sonntage andere Sachen; allein leider fehlt es in beiden Kirchen an einem genügenden Chore, wenn auch einzelne ganz ausgezeichnete Stimmen unter den regelmäßig Erscheinenden zu finden sind. Mir erscheint ein Orchester bis auf die Posaunen, Hörner und Pauken in der Kirche sogar störend, da der leidenschaftliche Ton der Violinen,

das Spiel der Flöte, die warme Clarinette, das elegische Oboe u. s. w. entweder dem kirchlichen Gefühl widersprechen, oder durch die Orgel gegeben werden können, — jedenfalls unnöthig; ein Chor aber muß von der Kirche engagirt sein, er muß sichere Proben machen, denn sonst werden die musikalischen Leistungen niemals ein gleich hochstehendes Niveau der Vollendetheit erreichen können. Dann ist es auch besser, wenigere, kleinere Sachen gut einzustudiren, als zu Vieles in steter Abwechselung zu machen. Man ist über sich selbst im Irrthum, so man glaubt, daß die variatio auch in der Kunst delectat.

So wurde ich neulich aufgefordert, an einem Te deum laudamus als Chorsänger theilzunehmen, weil es an Sängern fehlte. Da ich es für eine moralische Pflicht halte, daß ein Musiker überall beitritt, wo es notthut, so war ich natürlich sehr gern bereit und fand mich zur bestimmten Stunde ein. Und — da wurde am ersten Weihnachtsfeiertage ein Te deum — vom Ritter Neukomm gemacht, welches derselbe für eine große Heerschau, also für Janitscharenmusik mit Begleitung von Trommeln, Flintensalven und Kanonenchargen geschrieben hatte. Hätte ich das nur vorher gewußt, so hätte ich nicht ermangelt, meine Pistolen mitzunehmen. Das Schießen macht mir so schon Vergnügen, wievielmehr, wenn es dem Altare Gottes und der Musik zu Ehren geschehen kann. — Der Holländer ist fromm und religiös, sollte er nicht leicht die Mittel auftreiben können, um einen schönen Chor zu engagiren? Rotterdam könnte darin einen Anfang machen. Sechzehn Knabenstimmen sind nicht schwer aufzutreiben, und an Männerstimmen wird's auch nicht fehlen. Die Solisten können aber stets besonders gewählt werden. Es fehlt hier durchaus nicht an tüchtigen Dilettanten, die dem Gottesdienste zu dienen stets bereit sein werden. Ist der Chor so ganz sicher, darf an ihm Keiner theilnehmen, der sich nicht verpflichtet hat oder contractlich gebunden ist, keine Probe zu versäumen; ist dem Dirigenten eine unbeschränkte Vollmacht und damit auch die Verantwortung für das Vorzuführende gegeben, so wird man bald mit verhältnißmäßig geringen materiellen Mitteln noch ganz andere Resultate erzielen.

Zum Schluß kommen wir auf die Virtuosenconcerte, von denen bisher zwei stattgefunden, das des blinden Pianisten Ferdin. van Ommeren, mit Unterstützung eines Männerchores unter Leitung C. C. A. de Viiegh's, eines jungen Componisten, und ein zweites von dem Violinisten Wieniawski und Gordoni.

In dem ersten mußten wir über die Technik staunen, welche man trotz der Blindheit erreichen kann, und gedenken der Sache wie einer Merkwürdigkeit des Tages, deren hauptsächlichstes Verdienst dem Lehrer des Betreffenden, dem früher schon erwähnten B. Tours gebührt; zugleich hatten wir die Freude, einen recht fleißig einstudirten und tüchtig „darauf los" singenden Chor zu hören, wenn wir auch mit der Wahl des Programmes nur zum kleinsten Theil befriedigt sein konnten. — In dem zweiten hatten die Musikfreunde Rotterdams Gelegenheit, Wieniawski's enorme Technik, Gordoni's schönen Klang und classische Ruhe zu bewundern; interessiren kann ich mich natürlich aber nicht für die Geschäfte, welche die Herren mit ihren Reisen machen. O. Königslöw, der an Technik dem Wieniawski nachsteht, hat mit der Chiaconne, die er vortrug, eine künstlerische That für sich, während es der Kunst sehr gleichgiltig sein kann, ob Hr. Wieniawski noch 20 Jahre lang auf dem Carneval de Venise herumreitet und wenn es in den fernsten Colonien dieser Erde nicht mehr geht, einen Ausflug nach dem Monde damit versucht. Die Welt giebt Jedem, was er will, wer Geld will, erwirbt es auch, wenn er nicht gerade bornirt ist; man verlange nur nicht, daß diejenigen, welche etwas Höheres ehren und ihrer Zeit wünschen, für Jene in die Posaune stoßen.

Was Kammermusik anbetrifft, so ist man hier an die engsten Privatkreise gewiesen, und erwähnen wir besonders ehrend die Häuser der HH. de Lange, Coenen und Palinz.

Hoffentlich wird Winterberger, der, wie hier verlautet, mit Singer, dem Concertmeister des weimarer Orchesters und ersten Violinisten des so berühmten Streichquartetts (welches u. a. auf dem Musikfeste zu Magdeburg ein ganz ungewöhnliches Aufsehen erregt hat), im Monat März Concerte zu geben beabsichtigt, in seinen Programmen die nicht gering vertretenen Freunde ernsterer Musik auch ein wenig bedenken. Es wäre gewiß nicht praktisch, hier plötzlich umzuschlagen von Herz, Lafont, Prudent und Consorten zu unseren Koryphäen, es ist aber an der Zeit, zu versuchen, ob der bessere Geschmack nicht vielleicht besser vertreten ist, als die Speculanten unter den Musikern anzunehmen gewohnt sind.

Wenn Schiller sagt, daß das Sinken der Kunst stets die Künstler verschuldet haben, so kann man diesen Ausspruch auch umdrehen und sagen, daß es auch Schuld der Künstler ist, wenn sich die Kunstzustände nicht fortwährend bessern.

Albert Hahn.

Aus Eisleben.

20. März.

Neulich lieferte die Neue Zeitschrift für Musik in Nr. 8, S. 81—83 über die musikalischen Zustände Eislebens einen längeren Aufsatz, dessen Verfasser aus Mangel an Localkenntnissen die unverantwortlichsten Unwahrheiten dem auswärtigen Publicum octroyirt hat, und der unterzeichnete Vorstand des hiesigen Musikvereins ersucht ganz ergebenst die verehrl. Redaction, neben

dem v. Blumröder'schen Berichte der folgenden Berichtigung einen Platz zu gestatten.

Der Referent „hat die Pflege der Musik in hiesiger Stadt in ihren Uranfängen (sic!) nicht belauschen können", meint aber: „dieselbe mochte wol sehr im argen gelegen haben". Das ist allerdings richtig, und es kann dies ebenso gut von Rom, Paris, Wien, Berlin u. a. O. gesagt werden. Wenn ab.r der Verf. einen Bericht über die musikalischen Zustände Eislebens geben wollte, ohne gerade bis zu ihren Uranfängen zurückzusteigen, so hätte er die musikalischen Leistungen Eislebens doch wenigstens im laufenden Jahrhundert beachten und sich hierüber bei bejahrten Musikern, deren hier noch einige leben, die bereits schon im Anfange des Säculums bei den hiesigen Musikcorps mitgewirkt haben, Rath erholen sollen.

Eisleben war um jene Zeit eine Stadt von kaum 5000 Einwohnern, ohne Handel, mit wenig Ackerbau, fast allein beschränkt auf den Bergbau. In einer solchen Kleinstadt, der zugleich der Luxus und mit ihm der Sinn und Geschmack für feinere Genüsse im Allgemeinen abgeht, pflegt natürlich die ausgeübte Tonkunst über Tanzmusik, etwas Dilettantismus und gelegentliche, durch auswärtige Künstler oder Capellen aufgeführte Concerte selten hinauszugehen. Von Musikvereinen, Singvereinen, Abonnementconcerten, Musikfesten u. drgl., die für die Oeffentlichkeit berechnet gewesen wären, ist vor 50 Jahren in Eisleben noch nicht die Rede. Allein Eisleben hatte den Vortheil, daß es neben dem städtischen Musikcorps noch ein anderes für das Bergwerk, die sogenannten Berghautboisten und Bergsänger hatte, wodurch frühzeitig ein Wetteifer in den musikalischen Leistungen entstand, der vortheilhaft auf die Weiterbildung der Musikkörper wirkte. Seit den letzten zehn Jahren besteht sogar noch ein drittes Musikcorps neben jenen. Merkwürdig genug aber leben diese Corps in einem republikanischen Verhältnisse, wie drei Schweizercantone, indem sie weder einen gemeinschaftlichen Musikdirector, noch separate Dirigenten haben, sondern unter sich über einen derzeitigen Leiter übereinkommen, ohne ihn unbedingt als Vorgesetzten anzuerkennen. Bei gemeinschaftlichen Vorträgen übertragen sie wieder aus eigner Machtvollkommenheit einem ihrer Genossen die Direction. Man sollte meinen, daß ein solcher Zustand zu den unangenehmsten Inconvenienzen und Hindernissen in der Beförderung der Musik führen müsse; aber das war hier glücklicherweise nicht der Fall. Die Einigkeit und Lust zu wirken hat bei diesen Leuten nie eine Störung erlitten, und ihre Leistungen sind von Jahr zu Jahr in dem Maße anerkennenswerther geworden, als sich die Zahl der Einwohner Eislebens, ihre Betriebsamkeit in Landbau, Manufactur, Gewerben, Handel und Bergbau auf eine bewundernswerthe Weise gehoben hat; denn Eisleben ist jetzt eine Stadt von über 10,000 Einwohnern, mit viel Intelligenz und zunehmendem Luxus. Es begreift sich, daß gleichzeitig auch das Interesse des Publicums für Musik gewachsen ist; und da es nie ausbleibt, daß die Musiker den ihnen entgegengebrachten Sinn des Publicums für Musik sowol zur Beförderung ihrer Kunst als zur Befriedigung ihres persönlichen Vortheils auszubeuten wissen: so hat sich auch in Eisleben schon vor 40 Jahren die Musik auf eine über die Tanzkunst erhabene Stufe gehoben, und wurde schnell auf den Weg gelenkt, der zur Förderung der höheren Tonkunst hinführte.

Für die haupt- und hirtenlose Heerde der hiesigen Musiker fanden sich immer Dilettanten, welche Fähigkeit und Geschick genug besaßen, bei größeren Musikaufführungen die Direction zu übernehmen, und die Eisleber rühmen bis auf den heutigen Tag den uneigennützigen Eifer, mit welchem Männer, wie der Oberbergrath Eggert, der Bergsecretair Nauwerck, der Kaufmann Putzer, der Professor Dr. Mönch, die Seminarlehrer Siebeck (welcher als Musikdirector in Gera gestorben ist), Preßler, Bretschneider und zuletzt Klauer für die Tonkunst gewirkt haben. Auch Klauer's Vorgänger als Organist an der St. Andreä-Kirche, Hr. Güntersberg, verdient eine besondere Erwähnung, weil er schon vor 30 bis 40 Jahren als tüchtiger Contrapunctist den Sinn für ein würdevolles Orgelspiel in unserer Stadt geweckt hat. In Kirchen und Concertsälen hört man nun schon seit 30 Jahren classische Musik, und nicht blos Sonaten und Symphonien, Trios und Quartette, sondern auch Oratorien haben hier eine den Localverhältnissen nach achtungswerthe Auf- und Ausführung gefunden.

Wenn der Referent v. Blumröder vielleicht die Uranfänge der hiesigen Musikpflege vor Klauer, d. h. vor dem Jahre 1848 ansetzt und meint, daß bis dahin dieselbe noch im argen gelegen habe, so irrt er sehr, denn bis dahin war die Kunst unserer Musiker und der Musiksinn des Publicums schon soweit gediehen, daß Klauer bereits einen geebneten Boden vorfand, auf dem er sofort seinen Musik- und Gesangverein aufbauen und das Interesse des Publicums für Anhörung classischer Compositionen in Anspruch nehmen konnte. Wir behaupten, daß Klauer nur wenig hätte wirken können, wenn ihm von den oben erwähnten Männern nicht viel vorgearbeitet gewesen wäre. Wir sind aber weit entfernt, mit dieser Behauptung dem seligen G. Klauer († 27. Nov. 1854) auch nur im geringsten seine unschätzbaren Verdienste zu kürzen, die er sich um die Tonkunst in unserer lieben Lutherstadt erworben hat. Alle Musikfreunde Eislebens sind über sein unerwartetes, vor seinem 30. Lebensjahre erfolgtes Dahinscheiden bis auf den heutigen Tag noch so tief gebeugt, daß sie ihr Antlitz noch nicht zu seinem Nachfolger, Hrn. Organisten Rein, frei und freudig haben erheben können. Der Correspondet v. Blumröder, der Klauer nicht mehr in Eisleben gekannt hat, konnte schon eher sich an Hrn. Rein empor-

ranken und mit einem grünen Zweige dessen Stirne beschatten. Aber es ist kein Lorberzweig, den derselbe dem Herrn Organisten geboten hat, sondern eine Sumpfliane, die dem Boden der Unwahrheit entwachsen ist.

K. v. Blumröder schreibt: „Nach Klauer's Tode fingen die hiesigen musikalischen Verhältnisse, die einen erfreulichen Aufschwung genommen, mit Riesenschritten ihrem Untergange entgegen zu gehen an. Der früher zahlreich besuchte Singverein (soll heißen Musikverein; der Correspondent weiß wahrscheinlich nicht, daß Sing- und Musikverein bei uns zwei verschiedene Institute sind) war fast als eingegangen zu betrachten. Man dachte erst kurze Zeit vor Beginn desselben daran, womit man die Zeit ausfüllen wollte, u. s. w. Und so wäre wol der Samen des Guten, den Klauer gestreut, gänzlich zertreten (so?) worden, wenn nicht Eisleben an Hrn. Organist Rein einen Mann bekommen hätte, der u. s. w."

Zur Widerlegung dieser Fanfare bedarf es weiter nichts, als die aus den Acten unseres Musikvereins nachweisbare Mittheilung, daß der Musikverein die von v. Blumröder erwähnte Gefahr, sich völlig aufzulösen, nur Hrn. Rein selbst verdankte. Nach Klauer's Tode bewies der von ihm gestiftete Musikverein seine Lebensfähigkeit dadurch, daß er — obschon mit dem Stifter der wirksamsten Kraft beraubt — doch unter der thätigen Mitwirkung der HH. Schmölling, Schneider und Buchmann als Pianisten, der HH. Kühne und Fischer als Clarinettisten und Oboebläser, des Hrn. Blättermann als Violoncellspieler, der HH. Posse und Krause als ausgezeichneter Violinisten, welche letztere beide die Fähigkeit, ein Orchester zu dirigiren, oftmals mit allgemeinem Beifall bewiesen haben, nach wie vor fortfuhr recht Erfreuliches zu leisten. Es zeigte sich, daß bei Einigkeit der Künstler und bei gutem Willen, einen guten Zweck zu verfolgen, auch ohne ideale Virtuosität oft mehr geleistet werde, als bei Eitelkeit, Eigensinn und Künstlertic.

Hr. Organist Rein gehört seit dem 30. März 1855 als dirigirendes Mitglied dem Musikverein an und wurde als ein theoretisch wie praktisch gebildeter Musiklehrer, der sich vielfach als Concertdirigent bewährt hat, mit Freuden begrüßt. Allein er übersah den Grundsatz jedes klugen Chefs, daß man es mit denen, an deren Mitwirken man gebunden ist, nicht verderben darf, ohne gefahrzulaufen, bald wie ein Geiger ohne Arme, oder wie ein Feldherr ohne Armee dazustehen. Als am Musikabende, den 19. April 1856, Hr. Rein eine Pièce auf dem Piano gespielt hatte, zogen sich wegen eingetretener Differenzen die Mitwirkenden zurück und — es ist unerhört! — man mußte das versammelte Publicum bitten, nachhause zu gehen. Seit jener Zeit zog sich Hr. Rein vom Musikverein zurück; aber gerade von jener Zeit an datirt ein außerordentlicher Aufschwung dieses Instituts. Die Musikabende wurden zahlreicher als je mit classischen Compositionen ausgefüllt; die Lust und der Eifer der Musiker wurde durch keine Unannehmlichkeiten gelähmt, die Zahl der Mitglieder ist um mehr als die Hälfte gewachsen und noch fortwährend im Zunehmen begriffen; — Beweis genug, daß die Musikaufführungen ohne Hrn. Rein's Hilfe in weiteren Kreisen dem Publicum genügt und den Musiksinn verallgemeinert haben.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das 20. und letzte Abonnementconcert am 26. März machte, wie gewöhnlich, in der Hauptsache den Abschluß unserer Concertsaison. An Instrumentalwerken kamen zu Gehör: die Ouverture zur „Zauberflöte" und Mendelssohn's A moll Symphonie. Interessant war das Concert insbesondere durch die Solovorträge, welche Frl. Valentine Bianchi und Hr. Alexander Dreyschock übernommen hatten. Die Erstere hörten wir zum erstenmal wieder, seit sie Leipzig am Schlusse der vorjährigen Concertsaison verließ. Sie wählte das Engagement in Schwerin, um dort Gelegenheit zu erhalten, in kurzer Zeit eine große Zahl von Rollen zu studiren. Frl. Bianchi ist eine vortreffliche Künstlerin, unterstützt durch jenen seltenen Verein glücklicher Eigenschaften, welche allein ein höheres Ziel erreichen lassen: vorzügliches Stimmmaterial, Talent, Fleiß und Beharrlichkeit und ernste künstlerische Gesinnung. So waren auch ihre gegenwärtigen Leistungen ganz vorzüglich, und das Publicum bewies durch Empfang und Hervorruf nach jedem Vortrage, wie sehr es die Künstlerin schätzt. Was die Stimme betrifft, so schien uns, als ob dieselbe in der Zeit ihrer Abwesenheit an Fülle gewonnen habe. Frl. Bianchi sang eine Concertarie von Carl Vollweiler, die zum erstenmal zum Vortrag kam, und sodann Recitativ und Arie aus „Cenerentola" von Rossini. Schon neulich, bei Gelegenheit der Concertarie von Würst, sprachen wir uns über das äußerst Verdienstliche solcher Compositionen aus, damit endlich die geistesöde Monotonie der Concertprogramme auch nach dieser Seite hin eine Umgestaltung erfahren kann, und wir loben Frl. Bianchi, wie damals Frau Nissen-Saloman, für diese Wahl. Erfahrungen freilich werden die Componisten auf diesem neuen Wege erst noch geraume Zeit hindurch machen müssen, um vollständig zu reussiren. Vollweiler's Werk zeichnet sich durch gute Textwahl (es ist darin nicht

mehr von einem treulosen Wütherich die Rede) und sehr verständige, geschmackvolle Behandlung der Singstimme aus. Erst am Schlusse, wo der Text dazu Veranlassung bietet, ergeht sich diese in Coloraturen (nur freilich in etwas zu gedehnter Weise), während das Uebrige deutscher Gesangsweise entsprechend gehalten ist. Auch die ganze Anlage ist gut, und die Orchestration gewählt. Hr. A. Dreyschock spielte das Concertstück von Weber, ein Rondo eigener Composition mit Orchesterbegleitung, Notturno (Op. 15, Nr. 2) von Chopin und zum Schluß „Rastlose Liebe", ein von ihm componirtes Charakterstück. Sein Spiel zeigte aufs neue alle die insbesondere technischen Vorzüge, die nun schon seit Jahren anerkannt sind, und das Publicum gab auch in diesem Sinne seinen Beifall durch Hervorruf zu erkennen. Das Rondo mit Orchester hätte passender wegbleiben können. — Am 31. März fand die achte Quartettunterhaltung statt, und wurde damit auch der Cyklus dieser Abende beschlossen. In früheren Jahren wurden deren, wenn nicht weniger, höchstens sechs abgehalten. Das sich steigernde Interesse des Publicums hatte indeß in diesem Jahre, nachdem die ersten sechs Abende vorüber waren, noch zwei Extraaufführungen verlangt. Einen besonderen Glanz erhielt diese Soirée durch die Mitwirkung des Hrn. Hans v. Bülow. Darüber Ausführlicheres in nächster Nummer. Als Novität kam außerdem das G moll Quartett von Robert Volkmann zu Gehör und fand eine sehr günstige Aufnahme.

Man schreibt aus **Prag**: In dem Concert, welches vor kurzem zum Besten des akademischen Lesevereins stattfand, war Hrn. v. Adelburg's Auftreten als Componist und Violinvirtuos von besonderem Interesse. Seine „Frohsinns-Symphonie" interessirt insbesondere durch zwei Vorzüge: Originalität und Feuer. Der geistige Fond des Tonsetzers ist offenbar ein so bedeutender, daß Hr. v. Adelburg mit seinen Werken wol oft die Meinungen spalten, aber nie der Unbedeutendheit verfallen kann. Der eigenthümliche, noble Schnitt seiner Ideen, so weit sich diese in den Hauptmotiven der Symphonie äußern, wird wol nirgends verkannt werden, wol wird aber ein gewisses Ungestüm, ein ungeklärtes Drängen in der Form gerechten Tadel finden. Wir möchten die Symphonie Hrn. v. Adelburg's zu heißblütig nennen. Der feurige Musiker kann, gleich jenem begeisterten Schüler Michel Angelo's, noch nicht ermessen, daß derselbe Meißelstreich, der, maßvoll geführt, dem Kunstwerke die höchste Vollendung der Form giebt, es, um einen Grad ungestümer, in Stücke sprengen kann. Was Hrn. v. Adelburg's Symphonie zum Vorwurf gemacht werden kann, ist eben eine nur dem Reichen mögliche Verirrung, ein Zuviel. Seine bloßen Begleitungsfiguren sind meistens so übermächtig gehalten, daß sie das Motiv drücken; kleinere Ideen, die, rasch vorübergehend, die Durchführungssätze günstig heben würden, erscheinen zu sehr ausgebeutet; der allgemeine Charakter der Instrumentation endlich fällt aus der Ueppigkeit, die er hat, mitunter in den leeren Pomp der Fanfarenmanier. Das Erste hiervon gilt vorzüglich vom Eingangssatze; das übermäßige Dehnen tritt in dem C-Satz, dessen breites, edles Motiv durch überwuchernde Details sehr verliert, am meisten hervor. Allerdings handhabt der Tonsetzer seine Harmonik und Satzlehre so sicher und geistreich, daß die Versuchung zu breitgesponnenen Experimenten nahe liegt. Ein Moment, der, von solchen ganz ungetrübt, uns an dem Talente des Componisten herzlich erfreuen läßt, ist die kurze, scherzoförmige Einleitung in F zu dem langsamen C-Satze, worin gleich das erste Streichermotiv einen ungemein frischen, graziösen Ton anschlägt, und dann sehr geistreich mit einem zweiten der Bläser so verbunden wird, daß es, früher selbstständig, nun dessen Begleitung bildet. Diese rasch vorübergehende Episode ist übrigens die einzige, die in den „Frohsinn" des Titels einstimmt; der Ton des Ganzen ist vielmehr elegisch im ersten, feurig überbrausend im letzten Satze. All dieser Bedenken ungeachtet ist Hrn. v. Adelburg's Werk ein erfreuliches, anregendes, weil es ein selbständig und kühn auftretendes, wenn auch noch gährendes, überbrausendes Talent zeigt. Wie als Componist strebt Hr. v. Adelburg auch als Virtuos nach der eigenthümlichsten Richtung, ohne aber dabei das Anstreifen an schön Bestehendes so ganz vermeiden zu können; denn seine „Zigeuner-Variationen" sind in dem die Technik zum höchsten und einzigen Zwecke erhebenden Geschmacke gehalten, dessen Schöpfer Tartini, dessen glänzendster, excentrischester Ausdruck Paganini ist. In diesem Genre ist Hr. v. Adelburg ein eminenter Virtuos durch seine kühne, glänzende Ausführung der hochgespanntesten Schwierigkeiten. Die frappantesten Details seiner Technik sind die Sicherheit und Fülle seiner Flageolettöne, die Festigkeit seiner Doppelgriffe und ein ihm ganz eigenthümlicher Effect mit springendem Bogen. Hr. v. Adelburg machte entschiedene Sensation; er wurde dreimal gerufen, und spielte endlich mit gleich ausdauernder Bravour noch ein Capriccio von Paganini.

Thorn, 18. März. Der hiesige Gesangverein ist in diesem Winter ganz besonders und mit höchst dankenswerthem Erfolge thätig gewesen. Wir haben von zwei öffentlichen Aufführungen zu berichten. In der ersten producirte der Verein drei größere Vocalstücke: 1) den 42. Psalm von Mendelssohn, 2) den Frühling aus Haydn's „Jahreszeiten", 3) das Finale aus Mendelssohn's „Loreley". Es war als Tag der Aufführung Beethoven's Geburtstag gewählt und, der Bedeutung des Tages entsprechend, wurden als Zwischensätze das Trio in B dur für Pianoforte, Violine und Violoncell (Op. 11) und das große Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente (Op. 16) von zwei hiesigen geschätzten Dilettanten vorgetragen, wobei die Begleitung durch Mitglieder der Capelle des 14. Infant.-Regim. in sehr anerkennenswerther Weise ausgeführt wurde. Die Wahl gerade dieser beiden Piecen kann, im Interesse eines Publicums, das sich des Genusses classischer Kammermusik selten zu erfreuen hat, nur gelobt und eine öftere Vorführung ähnlicher Musikstücke dringend gewünscht werden. — Das zweite Concert, am 12. März, obgleich es sich nicht in das anspruchsvolle Gewand einer Schumann-Feier gekleidet hatte, konnte man als eine Verherrlichung dieses der Kunst leider zu früh entrissenen Meisters an hiesigem Orte mit Recht aufnehmen. Das Programm brachte „Das Paradies und die Peri", ein Werk, das unseres Wissens, außer in Königsberg, in dieser Provinz noch nicht öffentlich gehört worden ist. Wir enthalten uns hier billig eines weiteren Eingehens in den Werth dieser von competenten Richtern anerkannten Kunstschöpfung, und wollen nur der Wahrheit getreu berichten, daß der Eindruck desselben ein geradezu überwältigender war. Indessen scheint auch uns, daß F. Brendel in seiner Bemer-

lung über dieses Oratorium (Geschichte der Musik, S. 413) mit Recht hervorhebt, wie der dritte Theil, gegenüber den beiden ersten, insbesondere dem hinreißend schönen zweiten, an einem etwas schleppenden Gange leidet. — Was die Ausführung anbetrifft, so ist dieselbe, wenn man die musikalischen Verhältnisse des hiesigen Ortes berücksichtigt, in beiden Concerten eine durchaus gelungene zu nennen. Die Chorpartien gingen mit großer Präcision, die Soli größtentheils vortrefflich. Außer dem in früheren Berichten bereits rühmend erwähnten Frl. Drescher (Loreley u. Peri) und Hrn. Lambeck (Tenor), hat der Verein auch für Sologesang, namentlich an Frau v. Dewitz, Frl. Weise und Hrn. Hauptmann Giese (Baß), nicht unbedeutende Kräfte hinzugewonnen. Bei so eifrigem Streben, welches in dem Hrn. Gymnasial-Oberlehrer Dr. Hirsch einen ebenso fertigen, als uneigennützigen und unermüdlichen technischen Leiter findet, ist mit Zuversicht zu erwarten, daß auch der Kreis des genießenden Publicums sich immer mehr erweitern und dadurch der Muth des Vereins die in der Kunst überall so nöthige Aufmunterung finden werde.

Dr. L. Paul, Prof.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. H. v. Bronsart hat sich in Paris mit seinem Trio eingeführt und sowol als Componist wie auch als Virtuos Aufsehen erregt.

A. Jaell spielte am 24. in Braunschweig Liszt's Es dur Concert, welches außerordentlich gefiel, und dann noch einige Salonpiecen eigener Composition. Am 3. April wird er in Oldenburg concertiren und dann wahrscheinlich sich nach Paris wenden.

Louis Brassin aus Leipzig spielte Ende Februar in Brüssel. Er trug Compositionen von Beethoven, Chopin und Liszt vor.

Musikfeste, Aufführungen. In Mainz kamen im dritten Concerte der Liedertafel unter Marpurg's Direction u. a. die Préludes von Liszt und die Ouverture zu „Bernhard von Weimar" von J. Raff mit Beifall zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. Der durchgreifende Erfolg des „Tannhäuser" in Hannover, und die nach vielen Wiederholungen immer noch ungeschwächte Anziehungskraft desselben, haben die Intendanz veranlaßt, auch noch den „Fliegenden Holländer" auf das Repertoire zu bringen.

Im Theater Fenice zu Venedig wurde eine neue Oper von Verdi, „Simon Boccanegra", gegeben. Der Componist empfing ein Honorar von 100,000 Francs und wurde am zweiten Abend neunzehnmal gerufen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Gründer der Gesellschaft „zur Beförderung der Tonkunst", Hr. Vermeulen in Rotterdam, hat vom Großherzog von Weimar den Falkenorden bekommen.

Todesfälle. In München starb am 21. März der Violinist Eduard Mittermayer 43 Jahre alt.

In Amsterdam starb der allgemein verehrte Dirigent der Gesellschaft „Felix meritis" van Bree.

Vermischtes.

Von Bordeaux berichtet man von einem Preisausschr[illegible] für das beste Streichquartett. Der Preis ist eine goldene Medaille im Werthe von 300 Fr.

Von Louis Plaidy's „Technischen Studien" (Leipzig, Breitkopf u. Härtel) ist eine zweite verbesserte Ausgabe erschienen. Wir haben früher das Werk ausführlicher besprochen und seiner Trefflichkeit wegen empfohlen, und können uns daher hier auf diese Angabe beschränken. Der Verfasser bemerkt in dem Vorwort: die durchaus günstige Aufnahme, welche das Werk gefunden habe, trotz mancher neuen den bisher allgemein gültigen Grundsätzen sogar entgegengesetzten Behauptung, mache es ihm umsomehr zur Pflicht, dasselbe einer strengen Kritik zu unterwerfen, hier Fehlendes zu ergänzen, dort Ueberflüssiges wegzulassen. Dies sei in der neuen Ausgabe geschehen.

Die italienische Oper in London unter Lumley's Direction wird ihre Vorstellungen am 14. April mit der „Favorita" beginnen. Sängerinnen sind die Damen Alboni, Piccolomini, Spezia und Ortolani, und die HH. Giuglini, Beletti, Beneventano und Rossi.

Appun's Buch- und Musikalienhandlung in Bunzlau macht an schlesische Liedercomponisten eine Aufforderung zur Preisbewerbung bekannt. Es soll im Laufe dieses Jahres ein schlesisches Liederalbum, nur Compositionen von Schlesiern enthaltend, herausgegeben werden, und es werden dafür sechs Preise auf die sechs besten Lieder, worunter ein zweistimmiges und fünf einstimmige, ausgesetzt: 4 Ducaten für das Lied des ersten Preises, 3 Duc. für das Lied des zweiten Preises, 2 Duc. für jedes der vier Lieder des dritten Preises. Es wird dabei besonders auf werthvolle Texte gesehen, die Lieder sollen nicht durchcomponirt sein und der Umfang darf daher zwei Druckseiten nicht übersteigen. Preisrichter sind die HH. A. Hesse, C. Schnabel, Richter, Musik-Dir. in Steinau, und Tächlichsbeck. Das Nähere enthalten die gedruckten Programme, welche die Appun'sche Buchhandlung ausgiebt.

Auch F. Glöggl's Musikhandlung in Wien erläßt ein Preisausschreiben, das Salon-Album für Pianisten betreffend. Für zwei Salon-Piècen für Pianoforte, welche von den Preisrichtern als die besten anerkannt werden, ist für jede ein Preis von 10 Ducaten bestimmt. Die Compositionen sollen 6—10 Druckseiten stark und in nicht zu schwerem Style gehalten sein. Das Preisrichteramt haben die HH. Th. Kullak, Moscheles, Simon Sechter und J. A. Pacher übernommen.

Intelligenzblatt.

Conservatorium der Musik zu Berlin.

Montag, den 6. April, beginnt ein neuer Cursus. 1) Elementarlehre, Theorie, Harmonik, Geschichte der Musik: Hr. Musik-Dir. *Weitzmann*. 2) Contrapunct, Fuge, Composition, Generalbassspiel, Partiturspiel: Comp. Hr. *Carl Lührss*. 3) Accompagnement u. Direction: Hr. Musik-Dir. *Stern*. 4) Pianoforte: Hr. *Hans v. Bülow*, Hr. *Steinmann*, Hr. *Schwantzer*. 5) Ensemblespiel, 4- und 8händig, Spiel mit andern Instrumenten, vom Blatt Spielen: Hr. *v. Bülow* und Hr. Musik-Dir. *Stern*. 6) Gesang, Ton- und Gehörbildung, Solo-, Chor- u. Ensemblegesang: Hr. *Sabbath*, Hr. *Otto*, Hr. Musik-Dir. *Stern*. 7) Italienische Sprache: Hr. Prof. *Fabrucci*. 8) Declamation und dramatischer Unterricht: Hr. Hoftheater-Dir. *Gœrner*. 9) Violine: Hr. *Oertling*. 10) Violoncell: Hr. *Hoffmann*. 11) Orgel: Hr. *Schwantzer*. 12) Blasinstrumente: Hr. *Paulsen*, Hr. Kammermus. *Schubert* u. A. m.

Das jährliche Honorar beträgt 80 Thlr. für den gesammten Unterricht. Für den Unterricht in einem Fache, mit Einschluss des theoretischen Unterrichts, 50 Thlr. jährlich.

Näheres in dem vom Unterzeichneten und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehenden Programm.

Julius Stern, königl. Musikdirector.

Nächstens erscheinen in meinem Verlage:

Bach, J. S., 2me Concerto pour le Violon avec 2 Violons, Viola et Basse. Partition 25 Ngr. Parties séparées 1 Thlr.

Grützmacher, F., Concertstück für Violoncell mit Orchester oder Pianoforte. Op. 37.

Kalliwoda, J. W., 2 Duos faciles et brillants pour 2 Violons. Op. 213.

Reissiger, C. G., Ouverture zum „Schiffbruch der Medusa", für grosses Orchester. Op. 207.

Speidel, W., Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Heft 1, Op. 12. Heft 2, Op. 16 à 1 Thlr.

C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig.

Professor Vischer's Aesthetik jetzt vollständig!

Soeben erschien in Unterzeichneter:

Vischer, Dr. **Fr. Th.** (Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich), **Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen.** Zum Gebrauche für Vorlesungen. III. Theil. II. Abschnitt. 4. Heft: **Musik.** 5. Heft: **Poesie;** oder 20. bis Schlusslieferung der Lieferungsausgabe. — Preis fl. 7 oder Thlr. 4. 5 Ngr.

Es ist damit dieses Werk *ganz vollständig* und wollen die Herren Besitzer der bisherigen Bände oder Lieferungen diese Fortsetzung (wie auch noch etwa sonst mangelnde Bände, Hefte oder Lieferungen) von ihrer Buchhandlung verlangen.

Prof. Vischer's
Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen.

Drei Theile in vier Bänden.

Preis vollständig fl. 24 — oder Thlr. 14. —

nimmt unter den Erscheinungen der Neuzeit eine zu hohe Stelle ein, als dass dieselbe in der Hand des Gebildeten fehlen dürfte.

☞ **Zu beziehen durch jede Buchhandlung des In- und Auslandes, namentlich durch**

Stuttgart. Die Verlagsexpedition der **Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken** in Reutlingen.

☞ AUFTRÄGE ☜

auf Musikalien jeder Art (wo solche auch erschienen oder angezeigt wurden) werden auf das sorgfältigtse ausgeführt durch die Musikalienhandlung von

C. F. KAHNT in Leipzig.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

A. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. Nr. 15. Den 10. April 1857.

Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt.

Zürich, 15. Februar.

* * *

Ich bin es Ihnen fast schuldig, mich etwas ausführlicher über unsern Freund und seine neuen Orchestercompositionen mit Ihnen zu unterhalten; mündlich geschieht so etwas doch immer nur aphoristisch, und leider wäre mir dies jetzt auch sobald nicht wieder möglich. Der Wunsch, den Sie mir verschiedenemale ausdrückten, mich einmal recht bestimmt und besonnen über Liszt urtheilen zu hören, sollte mich, wenn ich ihn jetzt erfüllen will, eigentlich in Verlegenheit setzen, da Sie wissen, daß nur Feinde die Wahrheit sagen, das Urtheil eines Freundes, und noch dazu eines Freundes, der dem andern das verdankt, was ich Liszt zu verdanken habe, aber nothwendig der Parteilichkeit so verdächtig erscheinen muß, daß ihm beinahe gar kein Werth beizulegen sei. Doch mache ich mir hierüber wenig Bedenken; denn mir scheint, es sei dies eine der Maximen, mit denen die Welt der Mittelmäßigkeit, oder wie Sie sie witzig nannten, der „Mediokratie", von der energischen Klugheit des Neides bestimmt, sich wie mit unantastbaren Schutzwällen umgeben hat, von denen aus sie dem Bedeutenden zuruft: halt, bis ich, dein natürlicher Feind, dich anerkannt! Hingegen will ich mich an die Erfahrung halten, daß, wer auf die Anerkennung seiner Feinde wartet, um über sich ins Klare gebracht zu werden, zwar viel Geduld, aber wenig Motiv zum Selbstvertrauen haben muß. Nehmen Sie daher, was ich Ihnen mittheile, als das Zeugniß eines Menschen an, den nichts als ein volles Herz zum Reden bringen kann, und der deßhalb auch so zuversichtlich spricht, als ob es entweder gar keine Maximen in der Welt gäbe, oder als ob alle für ihn wären.

Aber etwas Anderes macht mir Verlegenheit: nämlich was ich Ihnen eigentlich schreiben soll? Sie waren Zeuge der wunderbaren Erhebung, in die mich Liszt durch den Vortrag und die Vorführung seiner neuen Werke versetzte. Sie sahen mich, als ich nur Ergriffenheit und Freude darüber war, daß endlich so etwas geschaffen und mir mitgetheilt werden konnte. Gewiß bemerkten Sie auch, wie karg ich oft dabei mit Worten war, und Sie hielten dies gewiß nur für das Schweigen des Tiefergriffenen? Dies war es allerdings zunächst; doch muß ich Ihnen sagen, daß dies Schweigen bei mir jetzt auch durch Bewußtsein bestimmt wird, nämlich durch die immer gründlicher gewonnene Einsicht, daß das Wesentlichste und Eigenste unserer Anschauungen gerade in dem Maße unmittheilbar ist, als diese an Ausdehnung und Tiefe gewinnen, und dadurch dem Medium der Sprache sich entziehen, — der Sprache, die ja nicht uns gehört, sondern die uns als ein Fertiges von außen gegeben wird, um uns damit im Verkehr mit einer Welt zu helfen, welche uns im Grunde nur dann genau verstehen kann, wenn wir uns ganz auf den Boden des gemeinen Lebensbedürfnisses stellen. Je mehr nun unsere Anschauungen von diesem Boden sich entfernen, desto mühsamer wird aller Ausdruck, bis der Philosoph auf die Gefahr hin, überhaupt verstanden zu werden, die Sprache eigentlich nur noch in ihrem umgekehrten Sinne gebraucht, oder der Künstler zu dem dem gemeinen Leben gänzlich unbrauchbaren, wunderbaren Werkzeuge seiner Kunst greift, um sich für das einen Ausdruck zu schaffen, was selbst dann aber noch — in den günstigsten Fällen — eigentlich immer nur wieder von denen verstanden wird, welche die Anschauung selbst mit ihm theilen. Unstreitig ist nun die Musik das jener der Sprache unmittheilbaren Anschauung

entsprechendste Medium, und man könnte das innerste Wesen aller Anschauung eigentlich Musik nennen. War nun, als Liszt mir seine Werke vorführte, von mir jene einzig der Musik mögliche Mittheilung empfangen, so war eben Alles erfüllt, und es mußte mir nicht nur thöricht, sondern unmöglich erscheinen, mich über das aussprechen zu wollen, was deßwegen Musik geworden war, weil es sich nicht aussprechen läßt. Wer hat nicht schon versucht, musikalische Eindrücke durch Worte zu bezeichnen? Nur diejenigen dürfen sich einbilden, damit glücklich gewesen zu sein, die den wahren Eindruck gar nicht empfingen; wer dieses Eindrucks aber so voll war, wie z. B. Liszt, wenn er über Musik schrieb, der hat in seinen Versuchen gerade auch mit den ungeheueren Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt wie er, und nachdem er das Unmögliche durch eine Kunst des sprachbildlichen Ausdruckes, wie sie eben nur wieder dem genialen Musiker sich zugebote stellen konnte, zu ermöglichen gesucht hatte, einsehen zu müssen, daß er dadurch doch eben wieder nur dem gleichverstehenden Musiker sich verständlich gemacht, am allerwenigsten aber dem rein literarischen Leser, denn dieser hat gerade Liszt damit gelohnt, daß er seine Sprache und seine Phrase als unverständlich, ungenießbar, überschwänglich u. s. w. zurückwies.

Was soll ich Ihnen also sagen? Es wird im Ganzen wol eben nur mit einer etwas umständlich motivirten Ausführung der Unmöglichkeit, Etwas zu sagen, sein Bewenden haben müssen. Doch wird dies immer mehr den eigentlichen Kern des Gegenstandes betreffen; zur Bezeichnung der der Außenwelt zugekehrten Bedeutung des Kunstwerkes, des formellen Theiles desselben, haben ja unsere Aesthetiker und Kunstkenner einen so reichen Vorrath von Ausdrücken und Ausdrucksweisen zusammengebracht, daß man wahrlich nicht eher in Verlegenheit kommt, als dann, wenn es sich darum handelt, das zu bezeichnen, was allen jenen Herren eben nicht zur Wahrnehmung gekommen ist. Somit will ich Sie denn über die Seite der Liszt'schen Werke unterhalten, womit diese jener Welt zugekehrt und möglicherweise erkennbar sind. Damit müssen Sie sich aber begnügen; für alles Uebrige verweise ich Sie — auf mein stummes Schweigen der Anhörung.

So beginne ich denn vom Alleräußerlichsten, von dem, für was die Welt Liszt ansieht. Sie kennt ihn als Virtuosen, im Zuge der glänzendsten und erfolgreichsten Laufbahn als solcher; und das ist ihr genug, um zu wissen, woran sie mit ihm ist. Nun wird sie aber durch Liszt's Zurücktreten von dieser Laufbahn und durch sein bestimmtes Auftreten als Componist gestört, was soll sie davon halten? Vor allem unbequem ist es, daß das nicht schon einmal dagewesen ist, und zwar bei einem classisch gewordenen Musiker. Indessen ist es doch wol schon vorgekommen, daß z. B. ein reich gewordener Virtuos sich schließlich auch dem Ehrgeiz überläßt, als Componist etwas gelten zu wollen; man hat das als erlaubte Schwäche verziehen, und so ist man denn auch jetzt daran, seine jetzige Componirlaune dem gefeierten Clavierhelden zu verzeihen, natürlich mit dem Bedauern, daß er nicht lieber doch spiele. Hierbei ist man so gütig, seine großen neuen Tonschöpfungen mit Stillschweigen zu übergehen, und nur sehr erbitterte Wächter der classischen Musik vergaßen sich, der üblen Laune den Zügel schießen zu lassen. Möge uns das nicht verwundern; es wäre wirklich bedenklich, wenn es sich plötzlich anders gezeigt hätte. Wer von uns war im Beginn nicht wirklich auch befangen? Und doch müssen wir uns deßhalb den Vorwurf machen, zuvor nicht schon innig genug auf Liszt's Wesen eingegangen, oder mindestens uns nicht klar genug darüber geworden zu sein. Wer oft Gelegenheit hatte, Liszt zu hören, wenn er namentlich in vertrautem Kreise z. B. Beethoven spielte, dem muß doch von je aufgegangen sein, daß es sich hier nicht um Reproduction, sondern um wirkliche Production handelte? Den Punct, der beide Thätigkeiten scheidet, genau anzugeben, ist viel schwerer, als man gemeinhin annimmt; so viel aber ist mir gewiß geworden, daß um Beethoven reproduciren zu können, man mit ihm produciren können muß. Das dürfte nun unmöglich denen faßlich zu machen sein, die in ihrem Leben nichts Anderes, als unsere gewöhnlichen Concertaufführungen und Virtuosenvorträge der Beethoven'schen Werke gehört haben, in deren Werth und Wesen mir mit der Zeit eine so traurige Einsicht aufgegangen ist, daß ich durch ihre nähere Kundgebung niemand kränken will. Dagegen frage ich alle die, welche in vertrautem Kreise z. B. das 106. oder 111. Werk Beethoven's (die zwei großen Sonaten in B und C) von Liszt spielen hörten, was sie vorher von diesen Schöpfungen wußten und was sie dagegen nun von ihnen erfahren? Wenn es eine Reproduction war, so war diese doch unbedingt mehr werth, als alle die Beethoven reproducirenden Sonaten, die als Nachahmung jener noch schlecht verstandenen Werke von unseren Claviercomponisten „producirt" worden sind. Dies war nun einmal die eigenthümliche Art der Liszt'schen Bildung, daß er, was Andere mit Feder und Papier zustande brachten, am Clavier von sich gab; wer aber wollte läugnen, daß auch der größte und originellste Meister in seiner ersten Periode nur reproducirte? Nur ist hier zu bemerken, daß, solange selbst das größte Genie nur noch reproducirt, seine Arbeiten nie den Werth und die Bedeutung der reproducirten Werke und ihrer Meister sich aneignen können, sondern voller Werth und volle Bedeutung hier erst eintritt. Somit übertraf aber die Thätigkeit Liszt's in seiner ersten, reproductiven Periode alles hierin früher Geleistete, weil er dabei den Werth und die Bedeutung der Werke seiner Vorgänger erst in das vollste Licht stellte und sich dabei fast ganz auf dieselbe Höhe mit dem reproducirten Tonsetzer schwang. Diese Eigenthümlichkeit ist ihrer Neuheit wegen fast ganz

übersehen worden, und dies ist schuld an der jetzigen Verwunderung über Liszt's neues Auftreten, das nichts Anderes als die Kundgebung der zur vollen Reife gelangten Productivität des Künstlers ist.

Dies Alles theile ich Ihnen mit, weil ich mir mit diesen Betrachtungen erst selbst über den Gegenstand und das in ihm liegende, verwundernde Problem klar geworden bin. Vielleicht ist es aber unnöthig, daß ich gerade Ihnen, ***, das mittheile, weil Sie mit demselben Instincte, der Liszt in seiner Entwickelung leitete, gewiß auch erriethen, welche Bewandtniß es hiermit hätte, während wir Männer, die wir selbst, wenn eigentlich gar nichts mit uns zu thun ist, immer so viel mit uns zu thun haben, in solchen Fällen oft beschämt vor den Frauen stehen. Immerhin aber dürfte es Ihnen nicht unwichtig sein, den Vorzug des Mannes nun mit zu genießen, der darin bestehen möchte, daß er sich und Andern, wenn auch oft spät erst, das zum Bewußtsein bringt, was die Frauen schon zuvor unbewußt fühlten. Diese Tendenz kann überhaupt nur mein ganzer Brief an Sie haben.

Auf dem nur ihm eigenen, ungewöhnlichen Wege erscheint mir nun Liszt durch seine Productivität als eigentlicher Componist in den letzten zehn Jahren in der vollen Reife seiner künstlerischen Schöpferkraft angelangt zu sein. Vermögen nun jetzt schon Wenige jenen Weg zu begreifen, so sind ebenso Wenige im Stande, die plötzlich am Ziele sich uns darstellende Erscheinung zu fassen. Wie gesagt, es wäre bedenklich und verwirrend, wenn es anders wäre. Wer nun aber über den Werth dieser Erscheinung, über die ungemeine Fülle musikalischen Kraftvermögens, die uns aus seinen wie durch einen Zauberschlag uns vorgelegten großen Tonwerken sogleich entgegentritt, unwiderstehlich schnell mit sich einig geworden ist, der dürfte durch die Form derselben zunächst wieder verwirrt, und nachdem sein erstes Bedenken der Möglichkeit des Componistenberufes unseres Freundes selbst gegolten, dem Gewohnten gegenüber zu einem zweiten Bedenken gebracht werden. — Sie sehen ich nähere mich, meinem Vorsatze getreu, meinem Gegenstande ganz von außen her, von da, wo ja auch die Welt sich ihm nähern soll, und berühre somit immer nur das, worüber sich eigentlich sprechen läßt, um schließlich bei dem Puncte anzukommen, über den sich wahrscheinlich Nichts wird sagen lassen. Also — zur „Form"! —

Ach, ***, wenn es keine Form gäbe, gäbe es gewiß keine Kunstwerke; ganz gewiß aber auch keine Kunstrichter, und das ist diesen letzteren so ersichtlich, daß sie aus Seelenangst um die Form schreien, während der leichtfertige Künstler, der, wie gesagt, ohne die Form am Ende doch auch nicht wäre, sich bei seinem Schaffen so ganz und gar nicht darum kümmert. Wie mag das wol kommen? Wahrscheinlich, weil der Künstler, ohne es zu wissen, selbst immer Formen schafft, während Jene weder Formen noch sonst etwas schaffen. Ihr Geschrei sieht somit danach aus, als sollte der Künstler außerdem, daß er Alles schafft, auch noch etwas ganz Apartes für die Herren verfertigen, da sie sonst so gar nichts für sich hätten. Wirklich ist ihnen der Gefallen immer nur von denjenigen erwiesen worden, die wiederum nichts für sich zustande bringen konnten und sich mit — Formen halfen, und was das ist, das wissen wir wol, nicht wahr? Schwerter ohne Klingen! Wenn nun aber einer kommt, der sich Klingen schmiedet (Sie sehen, daß ich soeben in der Schmiede meines jungen Siegfried war!), so schneiden sich die Tölpel daran, weil sie täppisch sie angreifen, wie sie zuvor die hingehaltenen leeren Griffe anfaßten; hierbei ärgern sie sich denn natürlich, daß der tückische Schmied den Griff in der Hand behält, wie es bei der Schwertführung nöthig ist, und sie ihn nun nicht einmal sehen können, der ihnen von Anderen doch einzig dargereicht worden war. Sehen Sie, das ist der Grund des ganzen Jammers über die Abwesenheit der Form! Hat man aber je schon ein Schwert ohne Griff führen sehen? Zeigt nicht im Gegentheil der scharfe Schwung des Schwertes, daß es in einem ganz tüchtigen Griffe feststitzen muß? Freilich wird dieser erst sichtbar und für Andere betastbar, sobald das Schwert aus der Hand gelegt worden; wenn der Meister todt und sein Schwert in der Rüstkammer aufgehängt worden, dann merkt man sich auch den Griff, und zieht ihn sich wol — als „Begriff" — von der Waffe ab, kann sich aber dennoch nicht vorstellen, daß, wer wieder einmal fechten kommt, seine Klinge doch nothwendig auch an einem Hefte führen muß. So blind sind aber nun einmal die Leute — lassen wir sie laufen!

Ja, ***, es ist nicht anders: Liszt hat auch keine Form. Aber freuen wir uns darüber, denn sähe man den „Griff", so müßten wir fürchten, er hätte mindestens das Schwert verkehrt in der Hand, was in dieser bösen, feindseligen Welt eine übergroße Galanterie wäre, da man hier tüchtig zuschlagen muß, wenn einem geglaubt werden soll, daß auch eine Klinge im Heft stecke. Doch genug des Scherzes, wenngleich wir noch ein wenig bei der Form bleiben wollen.

Unwillkürlich kam mir nach Anhörung eines der neuen Liszt'schen Orchesterwerke eine freudige Verwunderung über die glückliche Bezeichnung derselben als „symphonische Dichtung" an. Und wahrlich ist mit der Erfindung dieser Bezeichnung mehr gewonnen, als man glauben sollte; denn sie konnte nur mit der Erfindung der neueren Kunstform selbst entstehen. Das klingt gewiß selbst Ihnen sonderbar, und deßhalb will ich Ihnen recht bestimmt meine Ansicht hierüber mittheilen.

Zunächst erinnern der ungefähre Umfang und die Titelbenennung der einzelnen Orchesterwerke an die bereits zu bedeutender Ausdehnung erwachsene „Ouverture" der vorangehenden Meister. Welch unglückliche Bezeichnung dies „Ouverture" war, namentlich für Tonwerke, die überall glücklicher, als zur Eröffnung einer dramati-

schen Aufführung placirt waren, das hat gewiß schon jeder gefühlt, der sich, zumal seit Beethoven's großem Vorgange, genöthigt fühlte, seinem Musikstücke immer wieder diese Bezeichnung zu geben. Aber nicht nur die Gewohnheit, sondern ein beiweitem tiefer liegender Zwang kam aus der Form selbst her, deren er sich bediente. Wer der Besonderheit dieser Form recht inne werden will, der muß sich die Geschichte der Ouverture seit ihrer Entstehung vorführen; mit Staunen wird er dann sehen, daß es sich hier um einen Tanz handelte, der zur Eröffnung eines scenischen Stückes im Orchester gespielt wurde; und bewundern wird er dann müssen, was allerdings im Laufe der Zeit und durch die genialsten Erfindungen großer Meister zustande kam. — Nicht aber nur die Ouverture, sondern jedes andere selbständige Instrumentaltonstück verdankt seine Form dem Tanze oder Marsche, und eine Folge solcher Stücke, sowie ein solches, worin mehrere Tanzformen verbunden waren, ward „Symphonie" genannt. Der formelle Kern der Symphonie steckt noch heute im dritten Satze derselben, dem Menuett oder Scherzo, wo er plötzlich in vollster Naivität hervortritt, gleichsam um das Geheimniß der Form aller Sätze offenbar zu machen. Hiermit will ich nun diese Form keineswegs herabsetzen, namentlich da man ihr ja so Erstaunliches verdankt, vielmehr will ich eben nur festsetzen, daß sie eine sehr bestimmte und durch Verwirrung leicht unkenntlich zu machende Form ist, die dieser Eigenschaft wegen eben strenge Beobachtung von denen verlangt, die sich in ihr ausdrücken wollen, ungefähr wie der Tanz selbst sie von den Tänzern erfordert. Was sich aber in dieser Form ausdrücken ließ, das sehen wir zum höchsten Entzücken in der Symphonie Beethoven's, und gerade da am schönsten und befriedigendsten, wo er seinen Ausdruck ganz nach dieser Form stimmte. Störend war sie aber stets von da an, wo sie — als Ouverture — zur Ouverture — zur Aufnahme einer Idee verwendet ward, die sich für ihre Kundgebung der strengen Regel des Tanzes nicht fügen konnte. Diese Regel erfordert nämlich, statt der *Entwickelung*, wie sie dem dramatischen Stoffe noth thut, den *Wechsel*, der sich für alle dem Marsch oder dem Tanz entsprungenen Formen — den Grundzügen nach — als die Folge einer sanfteren, ruhigeren Periode auf die lebhaftere des Anfanges, und schließlich als die Wiederholung dieser lebhafteren festgestellt hat, und zwar aus tief in der Natur liegenden Gründen. Ohne einen solchen Wechsel und solche Wiederkehr ist ein symphonischer Satz in der bisherigen Bedeutung nicht zu denken, und was sich im dritten Satze einer Symphonie offenbar als Menuett, Trio und Wiederholung des Menuetts erweist, ist, wenn auch verhüllter (und namentlich im zweiten Satze mehr der Variationenform sich zuneigend), in jedem anderen Satze als Kern der Form nachzuweisen. Hieraus wird aber ersichtlich, daß beim Conflict einer dramatischen Idee mit dieser Form zunächst der Zwang entstehen muß, entweder die Entwickelung (die Idee) dem Wechsel (der Form), oder diesen jener aufzuopfern. Ich habe, wie Sie sich entsinnen, einmal die Gluck'sche Ouverture zu Iphigenie in Aulis deßhalb als ein Muster hingestellt, weil hier der Meister mit dem sichersten Gefühle von der Natur des vorliegenden Problems es am glücklichsten verstand, den Wechsel der Stimmungen und ihrer Gegensätze, der Ouverturenform gemäß, nicht aber die in dieser Form unmögliche Entwickelung als Eröffnung seinem Drama voranzustellen. Daß die großen Meister der Folgezeit hierin aber eine Beschränkung empfanden, sehen wir deutlich namentlich an den Beethoven'schen Ouverturen; der Tonsetzer wußte, welche unendlich reichere Darstellung seiner Musik möglich sei, er fühlte sich fähig, die Idee der Entwickelung auszuführen, und nirgends bestimmter erfahren wir dies, als in der großen Ouverture zur Leonore. Wer aber sehen will, der ersehe gerade an dieser Ouverture, wie nachtheilig das Festhalten der überkommenen Form dem Meister werden mußte; denn wer, wenn er zum Verständniß eines solchen Werkes fähig ist, wird mir nicht darin rechtgeben, daß ich als die Schwäche desselben die Wiederholung des ersten Theiles nach dem Mittelsatze bezeichne, durch welche die Idee des Werkes bis zur Unverständlichkeit entstellt wird, und zwar umsomehr, als in allen übrigen Theilen und namentlich am Schlusse die dramatische Entwickelung als einzig den Meister bestimmend zu erkennen ist? Wer Unbefangenheit und Geist genug hat, dies einzusehen, wird nun aber zugestehen müssen, daß dieser Uebelstand nur dadurch vermieden worden wäre, wenn jene Wiederholung gänzlich aufgegeben, somit aber die Ouverturenform, d. h. die nur motivirte, ursprüngliche, symphonische Tanzform umgestoßen, und hiervon der Ausgang zur Bildung einer neuen Form genommen worden wäre.

Welche würde nun aber die neue Form sein? Nothwendig die jedesmal durch den Gegenstand und seine darzustellende Entwickelung geforderte. Und welches wäre dieser Gegenstand? Ein dichterisches Motiv. Also — erschrecken Sie! — „Programmmusik".

Das sieht gefährlich aus, und wer dies hörte, würde laut über die beabsichtigte Aufhebung der Selbständigkeit der Musik klagen. Ach, sehen wir doch ein wenig näher zu, was es mit dieser Klage, dieser Furcht für eine Bewandtniß haben könnte. — Diese herrlichste, unvergleichlichste, selbständigste und eigenthümlichste aller Künste, die Musik, wäre es möglich, sie je anders beeinträchtigt zu wissen, als durch Stümper, die nie in ihrem Heiligthume geweiht waren? Sollte Liszt, der musikalischste aller Musiker, der mir denkbar ist, ein solcher Stümper sein können? Hören Sie meinen Glauben: *die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie angeht, aufhören die höchste, die erlösendste Kunst zu sein.* Es ist dies ihr Wesen, daß, was alle anderen

Künste nur andeuten, durch sie und in ihr zur unbezweifeltsten Gewißheit, zur allerunmittelbarst bestimmenden Wahrheit wird. Sehen Sie den rohesten Tanz, vernehmen Sie den schlechtesten Knittelvers: die Musik dazu (so lange sie es ernst nimmt und nicht absichtlich carrikirt) veredelt selbst diese; denn sie ist eben des ihr eigenthümlichen Ernstes wegen so keuscher, wunderbarer Art, daß Alles, was sie berührt, durch sie verklärt wird. Aber ebenso offenbar als dies, ebenso gewiß ist es, daß die Musik sich nur in Formen vernehmen läßt, die einer Lebensbeziehung oder einer Lebensäußerung entnommen sind, welche, ursprünglich der Musik fremd, durch diese eben nur ihre tiefste Bedeutung erhalten, gleichsam vermöge der Offenbarung der in ihnen latenten Musik. Nichts ist (wohlgemerkt! für seine Erscheinung im Leben) weniger absolut, als die Musik, und die Verfechter einer absoluten Musik wissen offenbar nicht, was sie meinen; zu ihrer Verwirrung hätte man sie nur aufzufordern, uns eine Musik außerhalb der Form zu zeigen, die sie der körperlichen Bewegung oder dem Sprachverse (dem kausalen Zusammenhange nach) entnahm. — Wir erkannten nun die Marsch- und Tanzform als so unverrückbare Grundlage der reinen Instrumentalmusik, und sahen durch diese Form, selbst in den complicirtesten Tonwerken jener Art, die Regel aller Construction noch in der Weise festgestellt, daß eine Abweichung von ihr, wie die Nichtwiederholung der ersten Periode, als Uebergang zur Formlosigkeit angesehen und deßhalb von dem kühnen Beethoven selbst zu seinem anderweitig größten Nachtheil vermieden werden mußte. Hierüber sind wir also einig, und gestehen zu, daß der göttlichen Musik in dieser menschlichen Welt ein bindendes, ja — wie wir sahen — bedingendes Moment für die Möglichkeit ihrer Erscheinung gegeben werden mußte. Nun frage ich, ob der Marsch oder Tanz mit allen diesen Actus uns vergegenwärtigenden Vorstellungen ein würdigeres Motiv sei zur Formgebung, als z. B. die Vorstellung der charakteristischen Hauptzüge der Thaten und Leiden eines Orpheus, Prometheus u. s. w. Ich frage ferner: wenn die Musik für ihre Kundgebung durch die Form so beherrscht wird, wie ich Ihnen dies zuvor nachwies, ob es nicht edler und befreiender für sie sei, wenn sie diese Form der Vorstellung des Orpheus- oder Prometheus-Motives, als wenn sie diese der Vorstellung des Marsch- oder Tanzmotives entnimmt? — Nun hierüber wird niemand in Zweifel bleiben, vielmehr die Schwierigkeit bezeugen, wie jenen höheren individualisirten Vorstellungen eine verständliche Form für die Musik abgewonnen werden könne, da bisher sie ohne jene niederen, generellen Formmotive allgemein verständlich zu gruppiren (ich weiß nicht, ob ich mich recht ausdrücke) unmöglich erschienen sei?

Der Grund dieser Befürchtung liegt darin, daß uns von unberufenen oder phantastischen Musikern, denen eben die höhere Weihe abging, Tonstücke vorgeführt worden sind, die von der gewohnten symphonischen (Tanz-) Form, deren jene Componisten einfach nicht als Meister mächtig waren, dermaßen abwichen, daß die Absicht des Componisten rein unverständlich blieb, wenn den bizarren Tanzformen nicht Schritt für Schritt mit einem erläuternden Programme nachgegangen wurde. Wir fühlten hierbei die Musik offenbar erniedrigt, jedoch nur aus dem Grunde, weil einerseits ihr eine unwürdige Idee untergelegt wurde und anderseits diese Idee nicht einmal klar zum Ausdrucke kam, was meistens auch daher rührte, daß alles Verständliche darin immer nur noch aus der herkömmlichen, aber willkürlich und stümperhaft angewandten, zerrissenen Tanzform sich herleitete. Lassen wir aber diese Carricaturen, deren es ja in jeder Kunst giebt, unbekümmert beiseite, und halten wir uns dagegen an das unendlich entwickelte und bereicherte Ausdrucksvermögen, wie durch große Genien es der Musik bis auf unsere Zeiten gewonnen worden ist: so dürfen wir unser Mißtrauen weniger in die Fähigkeit der Musik setzen (denn hier ist bereits in der beschränkenden älteren Form Unerhörtes geleistet), als vielmehr darein, daß der Künstler die hier nöthige dichterisch-musikalische Eigenschaft besäße, die namentlich den poetischen Gegenstand so anzuschauen vermöchte, wie sie dem Musiker zur Bildung seiner verständlichen musikalischen Form dienlich sein könnte. Und hierin liegt wirklich das Geheimniß und die Schwierigkeit, deren Lösung nur einem höchst begabten Auserlesenen vorbehalten sein konnte, der, durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch anschauender Dichter ist. Was ich hier meine, ist schwer klar zu machen, und ich überlasse es unsern täglich sich mehrenden großen Aesthetikern, den Begriff dafür dialektisch auszuarbeiten; soviel aber weiß ich, daß jeder Kopf- und Herzbegabte mich verstehen wird, wenn er Liszt's „symphonische Dichtungen", seinen „Faust", seinen „Dante" hört; denn diese sind es, die mich über das vorliegende Problem selbst erst klar gemacht haben.

Ich vergebe einem Jeden, der bisher an dem Gedeihen einer neuen Kunstform der Instrumentalmusik zweifelte, denn ich muß gestehen, diesen Zweifel vollkommen getheilt zu haben, so daß ich mich denjenigen beigesellte, die in unseren Programmmusiken eine höchst unerquickliche Erscheinung sahen, wobei ich mich in der drolligen Lage fühlte, gerade mit unter die Programmmusiker gezählt und mit ihnen in einen Topf geworfen zu werden. Bei den besten, ja oft wirklich genialen Erscheinungen dieser Art war es mir immer begegnet, während der Anhörung den musikalischen Faden so gänzlich zu verlieren, daß ich mit keinerlei Anstrengung ihn festzuhalten oder wieder anzuknüpfen vermochte. Dies begegnete mir noch vor kurzem mit der in ihren Hauptmotiven so wundervoll ergreifenden Liebesscene in unseres Freundes Berlioz „Romeo und Julia"-Symphonie: die größte Hingerissenheit, in die mich die Entwickelung des

Hauptmotivs gebracht hatte, verflüchtigte und ernüchterte sich im Verfolge des ganzen Satzes bis zum unläugbaren Mißbehagen; ich errieth sogleich, daß, während der musikalische Faden verloren gegangen war (d. h. der consequent übersichtliche Wechsel bestimmter Motive), ich mich nun an scenische Motive zu halten hatte, die mir nicht gegenwärtig und auch nicht im Programm aufgezeichnet waren. Diese Motive waren unstreitig in der berühmten Shakspeare'schen Balconscene vorhanden; darin, daß sie getreu der Disposition des Dramatikers gemäß festgehalten waren, lag aber der große Fehler des Componisten. Dieser, sobald er diese Scene als Motiv zu einer symphonischen Dichtung benutzen wollte, hätte fühlen müssen, daß der Dramatiker, um ungefähr dieselbe Idee auszudrücken, zu ganz andern Mitteln greifen muß, als der Musiker; er steht dem gemeinen Leben viel näher, und wird nur dann verständlich, wenn er seine Idee in einer Handlung uns vorführt, die in ihren mannichfaltig zusammengesetzten Momenten einem Vorgang dieses Lebens so gleicht, daß jeder Zuschauer sie mit zu erleben glaubt. Der Musiker dagegen sieht vom Vorgange des gemeinen Lebens gänzlich ab, hebt die Zufälligkeiten und Einzelheiten desselben vollständig auf und sublimirt dagegen alles in ihnen Liegende nach seinem concreten Gefühlsinhalte, der sich einzig bestimmt eben nur in der Musik geben läßt. Ein rechter musikalischer Dichter hätte daher Berlioz diese Scene in durchaus concreter idealer Form vorgeführt, und jedenfalls hätte sie ein Shakspeare, wenn er sie einem Berlioz zur musikalischen Reproduction übergeben wollte, gerade um so viel anders gedichtet, als das Berlioz'sche Musikstück jetzt anders sein sollte, um an sich verständlich zu sein. Nun sprachen wir aber immer noch von einer der glücklichsten Inspirationen des genialen Tonsetzers, und mein Urtheil über minder glückliche müßte mich leicht ganz gegen diese Richtung einnehmen, wenn in ihr nicht wieder so Vollendetes zum Vorschein gekommen wäre, wie die engeren Bilder der „Scène aux champs", des „marche pélerins" u. s. w., die zu unserem Erstaunen uns zeigen, was bei diesem Verfahren zu erfinden sei.

Weßhalb ich Ihnen das Beispiel aus der erwähnten Liebesscene anführte, war aber nur, um Ihnen deutlich zu machen, wie unendlich schwierig die Lösung des hier vorliegenden Problems sein muß, und daß es sich dabei in Wahrheit um ein Geheimniß handelt, welches dem uns unsichtbaren — Griffe jener zuvor von mir gedachten Schwertklingen zu vergleichen wäre, den ich aus den Wirkungen dieser Klinge aber mit voller Sicherheit in der Hand Liszt's voraussetze, und zwar so eigen und besonders gerade seiner Hand gerecht, daß er in ihr sich ganz unseren Augen birgt. Dies Geheimniß ist aber auch das Wesen der Individualität und der ihr eigenen Anschauung, die uns immer ein Geheimniß bleiben würde, wenn sie sich in den Kunstwerken des genialen Individuums nicht offenbarte. Aber auch nur an dieses Kunstwerk und seinen Eindruck auf uns, der am Ende doch wiederum ein individueller ist, können wir uns halten; was sich als allgemein giltig an Kunstregeln daraus abstrahiren läßt, ist im Ganzen immer blutwenig, und diejenigen, die viel daraus machen wollen, haben von der Hauptsache eigentlich gar nichts begriffen. Indessen ist soviel gewiß, daß es mit Liszt's Anschauung eines poetischen Objectes eine grundverschiedene Bewandtniß von der Berlioz'schen haben muß, und zwar muß sie derart sein, wie ich sie bei Erwähnung der Romeo-Scene dem Dichter zumuthete, sobald er seinen Gegenstand dem Musiker zur Ausführung überliefern wollte.

Sie sehen, ich bin dem Kerne nun so nahe gekommen, daß ich Ihnen vernünftigerweise nicht viel mehr sagen kann; jetzt handelt es sich um das, was die eine Individualität der andern als Geheimniß mittheilt, und wer darüber laut und breit sprechen könnte, müßte eben nicht viel in sich aufgenommen haben, wie man ja gewiß nur unverstandene Geheimnisse ausplaudern kann. Wenn ich also von dem, was Liszt durch seine symphonischen Dichtungen mittheilte, schweige, so will ich Ihnen nur noch über das formelle Wesen dieser Mittheilungen ein Weniges sagen. — In Bezug hierauf überraschte mich vor allem die große und sprechende Bestimmtheit, mit welcher der Gegenstand sich mir kundgab: natürlich war dies nicht mehr der Gegenstand, wie er vom Dichter durch Worte bezeichnet wird, sondern der ganz andere, jeder Beschreibung unerreichbare, von dem man sich bei seiner unnahbar duftigen Eigenschaft kaum vorstellen kann, wie er wiederum ebenso einzig klar, bestimmt, dicht und unverkennbar unserem Gefühle sich darstellen kann. Diese geniale Sicherheit der musikalischen Conception spricht sich bei Liszt sogleich im Beginn des Tonstückes mit einer Prägnanz aus, daß ich oft nach den ersten sechzehn Tacten erstaunt ausrufen mußte: „genug, ich habe Alles!" Diese Eigenschaft dünkt mich ein so hervorstechender Zug der Liszt'schen Werke zu sein, daß ich, trotz aller Abneigung, die sich der Anerkennung Liszt's auf diesem Felde von gewisser Seite entgegenstellt, doch nicht das Mindeste für ein sehr schnelles, inniges Bekanntwerden vonseiten des eigentlichen Publicums damit fürchte. Die Schwierigkeiten, die wegen der beiweitem complicirteren Ausdrucksmittel dem dramatischen Componisten entgegenstehen, sind hier, bei reineren Orchesterwerken, in geringerem Maße vorhanden; unsere Orchester sind meist gut, und wo Liszt selbst, oder seine vertrauteren Schüler die Aufführungen leiten können, wird derselbe Erfolg nirgends ausbleiben, den Liszt z. B. bei unseren treuherzigen St. Gallern fand, die so rührend ihre Verwunderung darüber ausdrückten, daß ihnen Compositionen, die ihnen als so wustvoll und formlos bezeichnet worden, so schnell faßlich und leicht verständlich vorgekommen wären. Sie wissen, daß dies meine gute Mei-

nung über das Publicum bestätigte, von dem wir allerdings nichts Anderes, als eine plötzliche Erhebung aus seinem gewohnten Anschauungswesen verlangen dürfen, welche eben deßhalb nicht nachhaltig und auf das gemeine Leben rückwirkend sein kann, weil sie im Grunde eine sehr gewaltsame ist. Immerhin bleibt die Wahrnehmung einer solchen Erhebung der einzige Lohn des Künstlers von außen her, und jedenfalls möge er sich hüten, diesen von jedem Einzelnen nachträglich einsammeln zu wollen, der ihm, ernüchtert, dann leicht mit Kritik entgegnen könnte. So wird es vielleicht selbst manchem Musiker, der von der Aufführung hingerissen war, am anderen Tage ankommen, an diese oder jene „Sonderlichkeit", „Schroffheit" oder „Härte" sich zu stoßen, und namentlich mögen die seltsamen, ungewohnten Harmoniefortschreitungen manchem dann zu bedenken geben. Wol könnte man dann fragen, wie es käme, daß sie während der Aufführung selbst sich an nichts zu stoßen gehabt, sondern eben nur den neuen, ungewohnten und hinreißenden Eindruck empfangen hätten, der doch vermuthlich ohne das Hilfsmittel jener „Sonderlichkeiten" u. s. w. nicht hervorzubringen gewesen wäre? In der That aber ist es das Eigenthümliche einer jeden neuen, ungewöhnlich uns bestimmenden Erscheinung, daß sie für uns etwas Fremdartiges, Mißtrauenerweckendes an sich behält; und dies liegt wol wieder im Geheimniß der Individualität. Darin, was wir sind, ist sich gewiß Alles gleich, und die Gattung mag hier das einzig Wahre sein; darin aber, wie wir die Dinge anschauen, sind wir so ungleich, daß wir, streng genommen, uns immer fremd bleiben. Hierin aber beruht die Individualität, und wie objectiv diese nun sich auch entwickele, d. h. wie umfassend und einzig von dem Gegenstande erfüllt unsere Anschauung sich auch gestalten möge, immer wird an dieser etwas haften bleiben, was der besonderen Individualität einzig eigen bleibt. Durch dieses Eigene aber theilt sich allein die Anschauung mit; wer diese sich aneignen will, kann es nur durch die Aufnahme jenes; um zu sehen, was das andere Individuum sieht, müssen wir es mit seinen Augen sehen, und dies gelingt nur der Liebe. Wenn wir einen großen Künstler lieben, so sagen wir daher hiermit, daß wir dieselben individuellen Eigenthümlichkeiten, die ihm jene schöpferische Anschauung ermöglichten, in die Aneignung der Anschauung selbst mit einschließen. — Da ich nun an mir die beglückende und neubelehrende Wirkung dieser Liebe nirgends deutlicher wiederempfunden habe, als in meiner Liebe zu Liszt, so möchte ich, im Bewußtsein dessen, jenen Mißtrauischen zurufen: vertraut nur, und Ihr werdet erstaunen, was Ihr durch Euer Vertrauen gewinnt! Solltet Ihr zögern, solltet Ihr Verrath fürchten, so prüft doch nur näher, wer der ist, dem Ihr vertrauen sollt. Wißt Ihr einen Musiker, der musikalischer sei, als Liszt? der alles Vermögen der Musik reicher und tiefer in sich verschließe, als Er? der feiner und zarter fühle, der mehr wisse und mehr könne, der von Natur begabter und durch Bildung sich energischer entwickelt habe, als Er? Könnt Ihr mir keinen Zweiten nennen, o so vertraut Euch doch getrost diesem Einzigen (der noch dazu ein viel zu nobler Mensch ist, um Euch zu betrügen) und seid sicher, daß Ihr durch dieses Vertrauen da am meisten bereichert sein werdet, wo Ihr, mißtrauisch, jetzt Beeinträchtigung fürchtet.

So, ***, weiter kann ich Ihnen nichts sagen, und das Letzte habe ich bereits schon nicht mehr Ihnen, sondern ganz Andern gesagt, so daß Sie kaum wissen werden, was Sie damit machen sollen, wenn Sie nicht etwa gar auf den Gedanken kommen, es zu veröffentlichen. — Wirklich wenn ich meinen Brief wieder übersehe, finde ich, daß ich weniger zu Ihnen, als zu denen gesprochen habe, denen ich vor Jahren so eifrig öffentlich zuzureden mich gedrängt fühlte. Wenn ich überlege, welche Confusion ich damals anrichtete, so müßte ich mich als in eine alte Sünde zurückverfallen betrachten, wofür ich mich, da sie mir so schlecht bekam, doch recht hüten sollte. Für meine Unklugheit verdiente ich dann eine Strafe, und wenn Sie glauben, daß Sie dadurch niemand, als nur mir schaden könnten, so müßte ich es mir wol gefallen lassen, wenn Sie diesen Brief dem Drucke übergäben. Sind Sie zu freundlich gegen mich, um selbst mir nicht zu schaden und die Strafe incognito zufügen zu wollen, so könnten Sie ja jemand anders als Verfasser nennen — vielleicht Hrn. Fétis, dem kann man ja Alles zutrauen.

Aber vor allem grüßen Sie mir meinen Franz und sagen Sie ihm, es bliebe dabei, ich liebte ihn!

Ihr

Richard Wagner.

Aus Eisleben.

(Schluß.)

Wir kommen zu einem andern Puncte. R. v. Blumröder sagt: „Ein einheitliches, einen bestimmten Zweck verfolgendes Programm wurde nicht vorbereitet; man begnügte sich damit, einige Salonpiècen abzuspielen, und dann und wann einige Compositionen von Mozart, Haydn und Andern, die man schon früher aufgeführt, wieder aufzutischen (so?), — — Hr. Rein dagegen war eifrigst bestrebt, die classische Musik — — zur Geltung zu bringen u. s. w. — Daß ein solches Bestreben auf zahlreiche (?) Gegner stieß, war leicht vorauszusehen."

Diese Worte enthalten so viel Unrichtigkeiten, daß man geneigt sein könnte, sie für boshafte Verleumdung zu nehmen, wenn man nicht zu berücksichtigen hätte, daß sie aus der Feder eines Berichterstatters kommen, der von dem ganzen Sachverhältnisse nichts wissen konnte, weil er bei den Conferenzen nicht zugegen war.

Was zunächst das vermißte einheitliche Programm

betrifft, so mag sich dies vielleicht auf die Zeit beziehen, während welcher Hr. Rein den Musikverein noch allein dirigirte; denn erst nachdem der Vorstand eine Umgestaltung erlitten und Hr. Rein sich von dem Musikverein fern hielt, stellte sich nicht nur die oben erwähnte Blüthe des letzteren ein, sondern das jedesmalige Programm der nächsten Musikaufführung wurde auch im Wochenblatt öffentlich bekannt gemacht. Was die andere Verunglimpfung betrifft, daß nur Salonpiècen und dann und wann Mozart'sche und Haydn'sche Compositionen aufgeführt worden wären, so kann diese durch das Journal des Musikvereins actenmäßig widerlegt werden, und legen wir jedermann, der sich davon überzeugen will, solches gern zur Einsicht und Ueberzeugung vor.

Etwas Wahres liegt in den Worten: „daß Rein bestrebt sei, die classische Musik, soweit es die hiesigen Kräfte erlauben, zur Geltung zu bringen". — Die Sache ist aber diese, daß Hr. Rein an jedem Abende 3 Stunden lang das Publicum nur mit „gelehrten" Compositionen unterhalten wollte, gegen welches Bestreben er aber nicht, wie R. v. Blumröder sagt, „auf zahlreiche Gegner, wie leicht vorauszusehen war", sondern nur auf die Opposition von drei Musikverständigen im Vorstande stieß, deren vernünftiger Einwand von Hrn. Rein schwer einzusehen war. — Der Einwand war nämlich, daß man das Publicum, welches man allabendlich durch mindestens zwei bis drei classische Werke für den Genuß und das Verständniß der höheren Tonkunst heranziehen müsse, jetzt noch nicht mit lauter ihm unverständlicher und deßhalb Langeweile erweckender Musik speisen dürfe, weil zu befürchten stände, daß statt des erzielten Gewinnes nur Schaden gestiftet und ein Theil des Publicums aus dem Verein gedrängt werden würde.

Genug aber — Hr. Rein zog sich zurück, unbekümmert darum, ob der von Klauer gestiftete Musikverein, der für die Eisleber bereits zu einem Bedürfnisse geworden war, fortbestehe oder nicht; vielleicht sogar mit der stillen Hoffnung, daß ohne ihn das Institut über kurz oder lang eingehen müsse. Es ist aber nicht eingegangen. Der Vorstand kann sich sagen, daß er, ohne den ganzen Abend mit classischen Stücken ausgefüllt zu haben, dem Publicum nur würdevolle Musik geboten hat, und die Kunde davon durchlief die Stadt in aller Kürze, so daß nicht nur die Ausgeschiedenen bald wiederkehrten, sondern auch, wie schon oben gesagt, die Zahl der Interessenten sich mehr als verdoppelte. Trotzdem nun, daß neben der Lebensfähigkeit des Musikvereins sich zugleich auch eine Vervollkommnung desselben von einem Musikabende zum andern herausstellte, ohne daß Hr. Rein mitwirkte, so hat doch der Vorstand nichts versäumt, in gerechter Anerkennung seiner musikalischen Kenntnisse und Leistungsfähigkeit Hrn. Rein wieder für den Verein zu gewinnen, und es ist auch gelungen, ihn zu einem zweimaligen Mitwirken und zur Leitung des letzten, am achten Stiftungsfeste (13. März c.) abgehaltenen großen Concerts zu vermögen. Das Concert war von mehr als 600 Personen besucht und fiel zur vollkommensten Befriedigung aus.

Sechs von sieben Mitgliedern im Vorstand des eisleber Musikvereins.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frl. Elisabeth Matthias gab in Prag ein Concert. Die prager Kritik rühmt ihre Leistungen. In demselben Concert spielte A. v. Adelburg mit großem Beifall.

Hans v. Bronsart's Concert in Paris am 16. März enthielt Liszt's „Präludien", von dem Concertgeber und Hrn. Wehle nach dem Arrangement für 2 Pianofortes vorgetragen. v. Bronsart spielte den Tannhäuser-Marsch, Bénédiction et serment aus Cellini, beide nach den Transcriptionen von Liszt, die ungarische Rhapsodie Nr. 13 von demselben, und sein eigenes Trio, wovon das Scherzo Dacapo verlangt wurde.

Der Sohn eines leipziger Orchestermusikers, Rud. Sipp, der vor kurzem in einem Euterpeconcert zum erstenmal als Clavierspieler vor die Oeffentlichkeit trat, unternimmt im Laufe dieses Monats eine Kunstreise nach Valparaiso in Chile.

In Dresden veranstaltete am 2. April eine Schülerin des Hofpianisten Krägen, Frl. A. Dietrich, eine musikalische Soirée. Sie trat darin zum erstenmal vor die größere Oeffentlichkeit und wurde beifällig aufgenommen. Unter anderm wurden darin auch ebenfalls von einer jungen Sängerin, Frl. Schmid, Ehrenstein'sche Lieder gesungen, die überhaupt in Dresden Beifall zu finden scheinen.

Musikfeste, Aufführungen. Eine Ouverture romantique von A. v. Adelburg kam im 3. Conservatoriumconcert in Prag zur Aufführung. Ueber das neulich von uns erwähnte Concert des „Akademischen Lesevereins", in welchem eine Symphonie von demselben aufgeführt wurde, enthält die „Prager Zeitung" einen ausführlicheren Bericht von A. Ambros.

Literarische Notizen. Von einer in Philadelphia seit kurzem erscheinenden „Deutschen Musikzeitung für die vereinigten Staaten", redigirt von P. M. Wolfsieffer, liegen uns die ersten Nummern vor. Bis Anfang dieses Jahres waren fünf Nummern erschienen. Soweit sich daraus ersehen läßt, scheint dieselbe eine solide Richtung zu verfolgen. Jedenfalls ist es erfreulich, in Amerika derartigen Unternehmungen, welche darauf gerichtet sind, dem Streben feste Zielpuncte anzuweisen, zu begegnen.

Vermischtes.

R. Wagner hat den 1. Act des 3. Theils seiner „Nibelungen" beendet. Die Arbeit ist also schon über die Hälfte fertig.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. Nr. 16. Den 17. April 1857.

Hans von Bülow als Pianofortespieler.

Schon neulich, bei Veranlassung des Pensionsfond-Concertes, erwähnte ich, daß wir Gelegenheit haben würden, Hrn. **Hans v. Bülow** im Laufe dieser Saison noch ein zweitesmal in Leipzig zu hören, und versparte deßhalb einen ausführlichern Bericht über sein Spiel bis zu dieser Gelegenheit. Ich benutze dieselbe jetzt um so lieber, als bisher wol öfter schon über die Vortrefflichkeit dieses Spiels berichtet wurde, ohne daß man jedoch eine nähere Charakteristik gegeben hätte. Natürlich kann diese auch hier noch nicht vollständig sein, da dazu ein öfteres Hören erforderlich wäre; ich versuche zunächst einige Grundlinien dafür zu zeichnen, indem ich hoffe, daß wir nun wahrscheinlich öfter Hrn. **v. Bülow** in Leipzig hören werden, und daher später manches nachgetragen werden kann.

Er spielte, wie schon in Nr. 14. erwähnt wurde, in der achten Quartettunterhaltung am 31. März, und hatte zum Vortrag Präludium und Fuge, A moll, von Seb. Bach, nach dem Arrangement von Liszt und Beethoven's Veränderungen über einen Walzer von Diabelli, Op. 120, gewählt. Im hiesigen Tageblatte war kurz zuvor der Wunsch ausgesprochen worden, er möge Liszt's Sonate, „An Robert Schumann", zu Gehör bringen. Wir halten jene Wahl für die bessere, und es war uns lieber, daß im **Augenblick** dieser Aufforderung keine Folge gegeben wurde. Es muß dem Publicum vor allen Dingen dargelegt werden, daß die Koryphäen unserer Partei nicht einseitig verrannt sind in eine specielle, exclusive Richtung, nicht allein Vertreter der neuern Zeit sind und die frühere herabsetzen, — eine **Lüge**, welche von Böswilligen ausgebreitet und von Ununterrichteten geglaubt wurde, — im Gegentheil, daß sie der Neuzeit huldigen, weil sie in der alten Kunst vollständig zu Hause sind. Dazu boten die ebengenannten Compositionen Gelegenheit. Liszt's Meisterwerk, — die schönste Pianofortecomposition der letzten Jahre seit den Zeiten Schumann's, — erbitten wir uns dagegen zu anderer Zeit.

H. v. Bülow's Spiel machte den außerordentlichsten, nachhaltigsten Eindruck, und es hat sich jetzt jenes äußerst günstige Urtheil bestätigt und festgestellt, welches vor kurzem schon durch den Vortrag des Liszt'schen Concerts sich gebildet hatte. Wurde doch von vielen Seiten die Bemerkung ausgesprochen, **H. v. Bülow** müsse jedenfalls als der hervorragendste Clavierspieler der neuesten Zeit bezeichnet werden. Es ist einerseits ebenso sehr seine immense Technik, die keine Schwierigkeiten kennt, wie anderseits die geistige Durchdringung des Vorgetragenen, der große Horizont, der sich kundgiebt, dieses große, freie Bewußtsein, welche imponiren und, wie wir hier erfahren haben, das Publicum fortreißen.

Dabei scheinen mir zwei Momente von hervorstechender Bedeutung.

Nachdem das neuere Pianofortespiel in Liszt seinen Culminationspunct gefunden hatte, wollte es mir immer vorkommen, als ob jetzt die Zeit erschienen sei, wo über alles Erreichte Abrechnung gehalten werden, wo dasselbe zusammengefaßt werden müsse, damit der Clavierspieler zu einer ganz universellen Herrschaft über die erworbenen Ausdrucksmittel gelangen könne. Die bisherige Entwickelung zeigte überwiegend immer nur einseitige Steigerungen. Jeder Meister suchte dem Instrument eine andere Seite abzugewinnen, und jeder lehrte dem entsprechend z. B. auch eine verschiedene Handhaltung. So geschah es, daß die verschiedenen Virtuosen immer nur entweder

ihre eigenen Sachen oder die Werke einzelner Tonsetzer vorzüglich zu spielen im Stande, für die Anderer aber gar nicht oder nur in geringerem Grade befähigt waren. In dieser Weise aber mußte zuletzt ein weiterer Fortgang allmählich zur Unmöglichkeit werden, und es war deßhalb eine Wendung in der angedeuteten Weise zu erwarten; ein Verfahren mußte in Anwendung kommen, welches alle Ausdrucksmittel soweit möglich sich aneignet, um, keiner Einseitigkeit mehr verfallend, jeden Meister in seiner Eigenthümlichkeit darstellen zu können; so die Werke der wiener Virtuosen mit der ihnen eigenthümlichen graziösen Eleganz, Leichtigkeit und Bravour, Beethoven mit Kraft und Energie und mit dem Sturme der Leidenschaft, Bach in großartig ernster Haltung u. s. w.

Nachdem ich H. v. Bülow nun bereits in verschiedenen Vorträgen gehört, scheint mir diese Bestimmung auf sein Spiel zunächst in Anwendung zu kommen. Er tritt uns nicht entgegen mit jener scharf ausgeprägten Einseitigkeit früherer Virtuosen, die vorzugsweise sich selbst gaben und das darzustellende Werk nur im Reflex ihrer Eigenthümlichkeit erscheinen ließen. Er ist ein treuer, objectiver Interpret der Sache, der fremden Individualität, in einem ähnlichen Sinne etwa, wie dies Liszt in seinem Aufsatz über Clara Schumann von dieser sagt. Mag es sein, daß er gewisse Componisten mit besonderer Vorliebe spielt; in den Vorträgen, die wir bisjetzt von ihm hörten, ist er Jedem in gleicher Weise gerecht geworden.

Das zweite Moment, welches in Betracht kommt, steht im nahen Zusammenhange mit dem eben Bezeichneten.

Wäre v. Bülow allein und ausschließlich nur dieser Interpret, so würde seine Eigenthümlichkeit vorzugsweise doch nur in der Abwesenheit einer solchen bestehen. Es handelt sich darum, ob neben jener Seite auch Positives, Eigenes vorhanden ist, und hierauf diene Folgendes zur Antwort:

Der Ausgangspunct bei allem Instrumentspiel ist zunächst die körperliche Beschaffenheit des Darstellenden, die natürliche Gestalt der Hände, die mehr sinnlich kräftige oder mehr nervöse Organisation überhaupt u. s. w. Dieser Naturgrundlage entspricht dann auch consequent, wenn wir weiter zum Idealen emporsteigen, das Innere, die geistige Eigenthümlichkeit; die Naturseite aber war bisjetzt immer das vorzugsweise überwiegende, und die Eigenthümlichkeit der verschiedenen Pianofortevirtuosen läßt sich zunächst schon aus der Beschaffenheit ihrer Hände, aus der Haltung derselben und dem dadurch bedingten Anschlag ableiten. Schon aus dem bisher Gesagten aber ergiebt sich, daß gerade diese Seite bei v. Bülow's Spiel die minder hervorstechende ist. Wäre sie dies, so würde er nicht zu so verschiedenartiger Darstellungsweise befähigt sein, wie ich dies von ihm behauptete. Er würde, wie frühere Meister, überwiegend einer Einseitigkeit verfallen. Diese Seite ist daher in der That auch bei ihm die schwächere. Seinem Anschlag ist in dieser Beziehung keine besonders hervorzuhebende Eigenthümlichkeit abzumerken; er besitzt nicht in dem Grade den sinnlichen Zauber früherer Meister, es ist nicht in solcher Weise das blühende, warme Leben, und dem entsprechend die Mannichfaltigkeit der Schattirungen vorhanden, wie bei jenen. Dafür aber ist v. Bülow ein anderes Bereich angewiesen, wo er selbstständig auftritt, so neu und eigenthümlich, daß ich offen bekenne, wie er darin, meiner Ansicht nach, noch keinen Vorgänger gehabt hat: das ist die geistige Macht, im Vergleich mit den Vorgängern nicht eine sinnliche oder seelische Eigenthümlichkeit, sondern die Macht der Intelligenz, das Bewußtsein, der große geistige Horizont, die Klarheit. „Es muß ein feiner, klarer Kopf sein, der so zu spielen vermag“, sagte ein hiesiger Clavierlehrer unmittelbar nach dem Vortrage der Beethoven'schen Variationen, und dies ist in der That das Bezeichnende. Natürlich gebrauche ich hier diese Prädicate nicht in einem Sinne, in dem sie schon von manchem früheren Clavierspieler gegolten haben, der verständigen Klarheit nämlich, der ruhigen und besonnenen Haltung; diese abstracte Verständigkeit, der Phantasie und Empfindung fehlen, meine ich hier nicht. Im Gegentheil soll damit gesagt sein, daß die Genialität der Auffassung zunächst, ich möchte sagen, durch diese Organe sich kundgiebt, daß v. Bülow sich zunächst minder an die Empfindung, sondern an den Geist der Zuhörer wendet, und durch Vermittlung desselben das Gefühl wachruft, wie in ihm selbst das letztere natürlich mit derselben vollen Kraft vorhanden sein muß, nur daß es nicht so unmittelbar hervortritt, nicht das Vermögen ist, durch welches der Spieler unmittelbar mit dem Hörer verkehrt.

Damit glaube ich das, was v. Bülow's Spiel vorzugsweise charakterisirt, ausgesprochen zu haben. Man sieht, wie beide Seiten, die als die untergeordnetere und die als die hervorstechende bezeichnete, sich nothwendig ausschließen müssen, wie die eine nur im Gegensatze zu der andern sich entwickeln kann. In jener wird v. Bülow durch frühere Meister, insbesondere Liszt, übertroffen, nach dieser tritt er so neu und selbstständig auf, daß man sagen muß, sie sei noch nicht dagewesen; denn ich glaube, daß auch Liszt sie in früheren Jahren nicht in dem Grade besessen hat, eben weil die andere bei ihm damals übermächtig war.

So stellt sich uns v. Bülow in seinem Clavierspiel dar als eine volle, prägnante, abgeschlossene Individualität; er bezeichnet, der Aeußerlichkeit der Darstellung gegenüber, in die wir wieder anfangen uns mehr und mehr zu verlaufen, eine neue geistige Erhebung; es ist, nach den vorausgegangenen Stürmen des Virtuosenthums, mit ihm und durch ihn ein Moment schöner Sammlung erreicht. Imposant war sein Vortrag des

Bach'schen Werkes, und brachte die Großartigkeit, die eiserne Energie seines Spieles zur Anschauung. Beethoven's Composition wurde zum erstenmale durch v. Bülow öffentlich gespielt, und war den meisten in der Hauptsache neu. Sie charakterisirt, scheint mir, ein humoristisches Ergehen, ein Spiel mit der eigenen Kraft, die Freude an der eigenen Fülle, an einem ins Maßlose gehenden Gedankenreichthum. Das Erstaunen und die Bewunderung für den Darsteller des riesigen Werkes, welches ihm Gelegenheit gab, nach den verschiedensten Seiten seine Fähigkeiten zu entwickeln, bald durch Energie, bald durch Leichtigkeit, Elasticität, bald durch elektrisch-lebendigen Anschlag zu überraschen, wuchs fort und fort, und der Erfolg war ein den Leistungen entsprechender; v. Bülow wurde nach jedem Vortrag einstimmig und stürmisch gerufen, ebenso bei seinem zweiten Auftreten empfangen. Noch sei bemerkt, daß er beide Werke auswendig spielte, was die drei Viertelstunden dauernden Variationen betrifft, wol das Enormste, was bisher darin geleistet wurde. Fr. Br.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder mit Pianoforte.

Emanuel Kronach, Op. 3. Fünf Lieder. — Leipzig, Kahnt. Pr. 17½ Ngr.

———, Op. 4. Dichtungen von Lenau. — Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 22½ Ngr.

Zwischen dem zweiten Werke des Componisten, welchem noch von Th. Uhlich in diesen Blättern eine überaus große Anerkennung gezollt wurde, und dem Erscheinen der gegenwärtigen Liederhefte liegt ein ziemlich weiter Zeitraum; der Verfasser giebt, wie auch das vorliegende bestätigt, größeren Werth auf Tüchtigkeit seiner Arbeiten, wie auf eine große Anzahl. Wir begegnen uns gewiß in der Ansicht, daß heutzutage kein künstlerisches Product in die Welt hinausgesendet werden sollte, wenn es nicht zu der eigenen inneren Fortentwickelung des Schöpfers in engster Beziehung steht, und ein Resultat seines vollen Denkens und Empfindens auf seinem zeitweiligen Standpuncte ist. In der That, unsere heutige Zeit ist nicht so reich an idealem Stoff, daß der Künstler, wie die der letztvergangenen Perioden, nur aus dem Vollen herausnehmen und formen dürfte, unbekümmert um etwaige Unvollkommenheit des Einzelnen; Kraft und Stoff war genug da, es sogleich zu ersetzen; auch sind wir keineswegs mehr so unbefangen im Denken und Schaffen, daß mit einem natürlichen und glücklichen Empfinden zugleich auch ein der Kunst nützliches Gelingen Hand in Hand ginge. Aber in der Sichtung und nach Kräften veredelnden Fortpflanzung des Ueberkommenen und dem Wirken für eine tiefere, allgemeine Kunstbildung, aus welcher die Zeit neue Ideale hervorblühen lassen kann, ist demjenigen, welchem, wenn auch nicht die Kraft des Genius, so doch wahre Erkenntniß des Schönen und Fähigkeit es zu üben, beschieden, eine so ehrenvolle Aufgabe gestellt, daß ein ihrer Lösung nachgehendes Menschen- und Künstlerleben als ein unbedingt segensreich wirkendes erscheinen wird. Wie Dr. Klitzsch (dessen Pseudonym das Liederheft trägt) in seinen Kreisen für eine allem Schönen ältester und neuester Zeit sich öffnende Kunstbildung thätig ist, blieb Wenigen unbekannt, und aus den vorliegenden Liedern vermag man leicht eine innere Bestätigung seiner im öffentlichen Wirken ausgesprochenen Gesinnung herauszulesen. Wenngleich sie uns nicht als Producte der höchsten Originalität erscheinen, so wäre es doch unmöglich, sich dem durchaus wohlthuenden Eindrucke der reinsten Innigkeit und Wahrheit, den sie machen, zu entziehen, welcher durch verständige Declamation und richtige Wahl der Ausdrucksmittel und eine stets klare, unserer reinpersönlichen Ansicht nach mitunter etwas zu weiche, Melodiebildung aufs beste unterstützt wird. Die Schreibart ist durchweg richtig und rein, die Clavierbegleitung einfach und charaktervoll, die Harmonisirung fein gewählt. Im ersten der beiden Hefte tritt uns Nr. 1: „Du bist die Ruh", in recht sanftem Colorit entgegen; Nr. 2: „An die Entfernte", aber kann ich mir in dem vorgeschriebenen langsamen Tempo nicht denken, ohne etwas Monotonie zu empfinden; vielleicht ist die Tempobezeichnung nicht so strenge zu nehmen; Nr. 3: „Im Walde", ist recht frisch; als die schönsten Lieder dieses Heftes erscheinen mir aber Nr. 4 und 5: „An ein junges Mädchen" und „Nun die Schatten dunkeln". Im zweiten Hefte ist Nr. 1: „Liebesfeuer", recht belebt und voll freudiger Innigkeit; bei Nr. 2 ist die sanfte, abendliche Stimmung der ersten beiden Verse einfach und sprechend wiedergegeben, der dritte Vers aber, welcher eigentlich den Kern des Gedankens enthält, hätte sich bedeutender darstellen müssen; Nr. 3: „Bitte", ist recht schön gefühlt; Nr. 4: „Melancholie", bringt die Hebung und Senkung der durch den Text angeschlagenen Stimmung in recht feinen Nuancen zum Ausdruck, darf aber wol nicht zu langsam vorgetragen werden, um etwaige Eintönigkeit zu vermeiden; Nr. 5: „Blick in den Strom", halten wir mit für das beste des Heftes. Unsere aufrichtige Achtung gegen den Componisten möge seinen Werken ein freundliches Geleite sein. Die Ausstattung beider Hefte ist correct und geschmackvoll.

C. G. P. Grädener, Op. 18. Herbstklänge, Sieben Lieder für eine tiefe Stimme. — Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 25 Ngr.

Sämmtliche Lieder in diesem Hefte schlagen schwächer oder stärker jenen düster-leidenschaftlichen Ton an, den besonders die moderne Kunst in uns zu wecken liebt, wenngleich er in der Kunstdarstellung wol nur als Mo-

ment, nicht aber als Princip seine Berechtigung hat. Diese Stimmungen, wie sie auch in den Liedern mehrfach ausgesprochen, sind häufig zu rein individueller Natur, als daß wir ihnen jederzeit zu folgen bereit wären. Gewiß ergreift uns die nächtliche Macht einer wahrhaft poetischen Schilderung gährender Leidenschaften, und ein Blick zu den Eisfirnen und in die Abgründe des menschlichen Lebens und seiner oft hoffnungslosen Schmerzen muß aufs tiefste erschüttern. Aber wir sollen häufig derartige Dichtungen als Producte der Kraft hinnehmen, in denen wir bei etwas genauerem Eingehen bald ein überwiegend äußeres Pathos und oft Unklarheit dahinter entdecken, und die Theilnahme ist verloren, sobald wir an der Wahrheit desselben zweifeln. Indem wir den Liedern des Herrn Grädener sehr bereitwillig viel Vorzügliches nachsagen, müssen wir den Ausspruch doch in etwas durch die Meinung, auch er gestatte dem bloßen Pathos hin und wieder etwas zu viel Spielraum, modificiren. So erscheint Nr. 1 als ein Product mehr gewaltsam hervorgerufener Stimmung, wie einer natürlich einfachen Empfindung; der Schwerpunct ruht mehr in der oft etwas forcirten Harmonie, während die Melodie ohne Veranlassung durch den Sinn sich unterordnet. Aehnlich geht es uns mit einzelnen Zügen der Ballade Nr. 4, in denen wir das nicht sonderlich tiefe, aber hochtrabende Wesen des Dichters (Geibel) wiederfinden; die ganze Physiognomie der Musik aber ist kerniger, wie die des Gedichts, die Anlage interessant und belebt, der Rhythmus im Großen sprechend; aber auch hier mitunter ein Unterordnen der Stimme, wo es nicht nothwendig wäre. Recht interessant ist Nr. 2, denn in sehr gedrängter Form reproducirt es den Charakter des Gedichts in ganz eigenthümlicher Weise; ebenso Nr. 3. Nr. 7 dürfte unter der stets festgehaltenen Sechzehntheilfigur der Begleitung etwas leiden. Im Ganzen aber machen die Lieder einen unläugbar interessanten Eindruck; sie überragen die Masse gewöhnlicher Erscheinungen durch eigene Auffassung und treffende Darstellung, aus der wir nur manches gesucht Erscheinende hinwegräumen möchten, ebenso den Umstand, daß die Begleitung mehr wie die Melodie das Charaktervolle für sich in Anspruch nimmt. Für Jeden sind die Lieder nicht, da ein gewisses Hineinleben in die Art des Componisten dazu gehört, um ihn nicht mißzuverstehen. Als Erscheinungen eines tüchtigen Strebens, welches mit rechtem Interesse zu verfolgen ist, seien sie empfohlen. Die Ausstattung des Werkes ist vortrefflich. A. v. Dommer.

Aus Berlin.

Fast möchte ich mir selbst zürnen, daß ich so lange geschwiegen, indem sich unter der Zeit der Stoff auf solche Weise gehäuft hat, daß ich nur des Bedeutendsten näher gedenken, Anderes aber blos flüchtig erwähnen kann. Hochbedeutende Leistungen, die zu besprechen ein Vergnügen für mich ist, wurden aber in der That auch geboten. So ward den Berlinern z. B. der Genuß innerhalb eines Monates die beiden größten geistlichen Musikwerke, Sebastian Bach's hohe Messe in H moll und Beethoven's missa solennis, mit großartigen Mitteln ausführen zu hören, und Ihrem Berichterstatter zu gleicher Zeit die Freude, Meßberichte nach Ihrem Leipzig zu senden.

Leider ist es mir nicht möglich, der von der Singakademie veranstalteten Aufführung des erstgenannten Werkes näher zu gedenken, da ein tückischer Zufall mich verhinderte, am Concertabende selbst gegenwärtig zu sein, und ich nur von der einen Probe sprechen kann, welcher ich beiwohnte. So viel ich hiernach zu urtheilen im Stande war, muß ich die Leistungen des Chores besonders mit großer Anerkennung hervorheben, die des Orchesters (der Liebig'schen Capelle) hingegen als weniger befriedigend bezeichnen. Vielleicht mag der Grund für die schwunglose und theilweise incorrecte Haltung des letzteren in der Transposition der Tonart zu suchen sein, welche in den Concerten der Singakademie alle älteren Werke sich gefallen lassen müssen. Die Bach'sche Messe hörten wir demzufolge in B moll, resp. Des dur, zwei für die Saiteninstrumente, deren Partien nicht einmal umgeschrieben waren, sondern vom Blatte transponirt werden mußten, besonders ungünstige Tonarten. Wie ich höre, ist dies Verfahren angewendet worden, die frühere, bekanntlich viel tiefere Stimmung annähernd wiederherzustellen; dasselbe kommt freilich den Singstimmen sehr zustatten, scheint mir aber auch seine großen Schattenseiten im Gefolge mit sich zu führen, da die, hauptsächlich auf dem Klange der leeren Saiten und der verschiedenen Applicaturen beruhende, oder vielmehr aus ihnen herstammende, in ihrer Existenz einmal nicht zu läugnende Charakteristik der Tonarten sich trotz der allmählich gestiegenen Stimmung natürlicherweise erhalten hat, eine gewaltsame Transposition in eine tiefere Tonart daher sofort dem Stücke einen anderen, dumpferen Klangcharakter verleiht und ein gewisses niederdrückendes Gefühl im Zuhörer erweckt. Letzteres wurde bei mir besonders wach, als ich die glänzenden D dur Chöre, unter andern das herrliche Et resurrexit in dem trockenen Des vernahm. Was die Leistungen der Solisten betrifft, so mochten sie alle anständig genannt, als ein Unglück aber jedenfalls das Nichtmitwirken der vortrefflichen Sopransängerin dieses Instituts, Mad. Hahnemann, beklagt werden, die schon zu dieser Zeit von der gefährlichen Krankheit ergriffen war, welche sie wenige Wochen darauf dem Leben entriß. Fast zur selben Zeit verschied hier auch der als Opernsänger früher namhafte Stümer, welcher, ein altes treues Mitglied der Singakademie, sich

aus dégoût vor der modernen Musik von der Bühne losgesagt hatte, eine Zeitlang noch seine Kräfte den Concerten widmete, und durch eine schöne geistliche Aufführung, deren Schlußstein Mozart's Requiem bildete, vonseiten der Singakademie eine würdige Todtenfeier erhielt, die zu gleicher Zeit dem Andenken der erstgenannten Dame mitgalt.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Dresden.

2. April.

Unter den Musikaufführungen hiesiger Residenz während der Monate Februar und März war die hervorstechendste ein am Aschermittwoch im Hoftheater veranstaltetes großes Concert, in welchem sowol Vocal- als Instrumentalwerke gegeben wurden. Als letztere sind zu nennen Gluck's Ouverture zur „Alceste" und die Musik zum Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus" von Beethoven. Die Prometheusmusik gehört zu den wenigen Werken des Meisters, welche (mit Unrecht) nur geringe Verbreitung gefunden haben, und nur eben dem Namen nach bekannt sind. Der in Rede stehende Cyklus von Musikstücken ist an sich werthvoll, eine Fülle reicher, wahrhaft schöner Gedanken in sich bergend, wenn auch nicht zu bezweifeln ist, daß er im Zusammenhange mit einer Aufführung des Ballets, zu welchem die Musik geschrieben wurde, beiweitem mehr zur Geltung kommen muß. Rein als Instrumentalmusik betrachtet, hätte man ohne Schaden einige Stücke, die offenbar wesentlich auf die scenische Darstellung berechnet sind, ganz weglassen können, da ohnehin ihr specifisch musikalischer Gehalt im Vergleich zu dem Uebrigen unbedeutend ist. Die Ausführung war eine höchst musterhafte. An Gesangswerken wurde zu Gehör gebracht zunächst der 130. Psalm für Orchester, Chor und Solostimmen von Reissiger, ein durch edle Auffassung, treffliche Arbeit und wohlthuende Klangwirkung gleich schönes Werk, sowie ein Tedeum von Krebs. Zwischen die vorgenannten Stücke waren eingeschoben zwei Arien, die bekannte „Ah perfido" von Beethoven und eine von Bellini, beide mit vielem Beifall von Frau Bürde-Ney gesungen. Hr. Capell-M. Reissiger dirigirte die Gluck'sche Ouverture und seinen Psalm, Herr Capell-M. Krebs alles Andere.

Die Dreyßig'sche Singakademie beging anfangs März die Festfeier ihres fünfzigjährigen Bestehens und verband hiermit eine musikalische Aufführung, zu der in passender Weise das Dettinger Tedeum und Beethoven's C dur Messe gewählt worden waren. Die Ausführung der Instrumentalpartie hatte Hr. Musik-Dir. Hünerfürst mit seinem Orchester übernommen.

Endlich ist als dritte größere musikalische Production ein Concert des Chorgesangvereins unter Leitung seines Dirigenten, Hrn. Pfretzschner, zu nennen. Dasselbe brachte eine Wiederholung der bereits im vorigen Winter vorgeführten Radziwill'schen Musik zu Goethe's „Faust". Die Aufführung wäre eine ungetrübte gewesen, wenn nicht durch den plötzlichen Rücktritt von Frl. Krall, welche die Sopransoli übernommen hatte, sich aber erst am Concertabend als krank abmelden ließ, mehrfache unangenehme Lücken im zweiten Theil entstanden wären. Wem fallen da nicht unwillkürlich Schiller's unsterbliche Worte:

„Doch mit des Geschickes Mächten
Ist kein ew'ger Bund zu flechten,
Und das Unglück schreitet schnell."

ein? —

Wir kommen zu den Genüssen, welche ins Bereich der Kammermusik gehören. Hier stehen die Quartettakademien, welche Hr. Concert-M. Lipinski im Verein mit den HH. Kammermusikern Hüllweck, Göring und Kummer sen. veranstaltete, obenan. Es waren der Zahl nach drei, und die bedeutungsvollsten Gaben derselben bestanden in den Beethoven'schen Quartetten A moll, Op. 132; Cis moll, Op. 131 und Es dur, Op. 74, welche sämmtlich mit großer Vollendung wiedergegeben wurden. Erwähnenswerth ist aber auch ein neues Quartett, Op. 211 von Reissiger, welches der Vorzüge gar manche in sich vereinigt, und demzufolge mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde, sowie ein Quartett von Boccherini, dessen geistvolle Schreibweise umsomehr fesselt, je seltener sie einem zu Gesicht kommt. Ein in der letzten Quartettakademie vorgeführtes Werk im Manuscript, ein sogenanntes Doppelquintett von einem, wie es heißt, in Petersburg lebenden Künstler Namens Gebel, ließ keine sonderliche Berechtigung zur öffentlichen Reproduction erkennen. Es sind in demselben zum größten Theil die Grenzen der Instrumentalmusik verlassen, und dafür mehr ins dramatische Gebiet gehörende Elemente zur Anwendung gebracht, und hieraus entsteht eine Vermischung, die jede Reinheit und Einheit des Styls aufhebt. Der Genuß wird aber dadurch ein sehr zweifelhafter.

Der Tonkünstlerverein veranstaltete zwei Productionsabende, in denen Claviertrio von Eberwein, Concert für 2 Violen, 3 Violoncells und 1 Contrabaß von Bach, Octett von Mozart für Blasinstrumente, Quartett von Mozart, Variationen zu vier Händen von Franz Schubert und Octett von Beethoven für Blasinstrumente zur Aufführung kamen. Die musikalischen Aufführungen des Tonkünstlervereins zeichnen sich stets durch ihre Vortrefflichkeit aus; ebenso anziehend als sie aber hierdurch sind, werden sie durch die Wahl der auszuführenden Werke, die allen gerechten Anforderungen begegnet.

Im musikalischen Verein haben mittlerweile wieder vier Soiréen stattgefunden, und mit ihnen ist die Zahl der zwölf während des Winters überhaupt statthabenden Musikabende abgeschlossen. Sie wurden genußreicher und mannichfaltiger als die früheren durch die Aufführung eines Schumann'schen Quartetts in A dur, des Beethoven'schen F moll Quartetts und eines Mozart'schen Streichquartetts in C dur. Hoffentlich wird der Verein in Zukunft mehr und mehr den Werken der Neuzeit gerecht.

Schließlich ist noch einer Soirée Erwähnung zu thun, welche der Hofopernsänger Colbrun sammt seiner Frau, und mit Unterstützung der HH. Wehner, Seelmann, Schlick, Krüger und Riccius im Hôtel de Saxe veranstaltete. Das Programm war ein sehr buntschäckiges und ist außer einem Trio von Beethoven, das aber — halbirt wurde, um die beiden Theile formell einzuleiten, nicht weiter einer speciellen Anführung werth. Hr. Colbrun ist ein gut geschulter, stimmbegabter Sänger, wie schon mehrfach in diesen Blättern ausgesprochen wurde; von seiner Gattin indeß läßt sich nicht das Gleiche behaupten.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Bach's „Matthäus-Passion“ wurde hier am Charfreitage in der Thomaskirche aufgeführt. Eine Deutung der Einzelzüge dieser wunderbaren Schöpfung einer bis ans Göttliche ragenden Kraft zu versuchen, wäre hier der Ort nicht; das Große und Ganze aber bedarf keiner Erklärung, es spricht so klar und verständlich als die unvergängliche That eines über alle Zeiten hinaus wirkenden grandiosen Geistes, daß nicht nur der Künstler, sondern auch der mit richtigem Gefühl begabte Laie seine erhabene Poesie und Schönheit zu erkennen vermag. Sowie uns in dem Werke die denkbar reichste Phantasie mit einer unendlichen Fülle der wärmsten und tiefsten Ideen überströmt, ebenso sind darin auch alle Bedingungen der höchsten Kunst erfüllt; eine völlig überwundene und abgeschlossene Formbildung, d. h. untrennbare Einheit des Gedankens mit seinem vollendet wahren Ausdruck und die höchste ideale Kunstanschauung, die ihre ganz einfachen Darstellungsmittel nur aus dem Kern des Gedankens heraus zur klarsten und charaktervollsten Veranschaulichung desselben verwendet, nie aber einem der Aeußerlichkeit dienenden Materialismus entlehnt — alle diese Eigenschaften, welche in der Matthäus-Passion ihre höchste Erfüllung gefunden haben, ohne auch nur im geringsten unter etwaigen Schwächen der Entstehungszeit zu leiden, stellen dieses Werk unerschütterlich fest als ein wirklich echtes und wahres Beispiel von Zukunftsmusik hin. Die Aufführung war, bis auf einzelne Zufälligkeiten und die mangelhafte Vertretung der Alt- und kleineren Baßpartien, im Ganzen zufriedenstellend; die Chöre gingen, eine unerhebliche Schwankung abgerechnet, recht sicher. Mit der Besetzung des Chorals im ersten Chor durch Posaunen können wir uns nicht einverstanden erklären; die Vorschrift der Partitur: soprano ripieno con organo tasto solo, ist nicht leicht umzustoßen, ohne dem ganzen Grundgedanken des Chores zu schaden. Der besonders in der Kirche mächtig ausstrahlende Ton der Posaunen tödtet nicht nur die den Cantus firmus ausführenden Ripiensoprane und den Chor selbst, sondern trägt auch in die ganze Stimmung ein von Bach augenscheinlich nicht beabsichtigtes pathetisches Element hinein. Eine tüchtige Anzahl mit dem Chor zusammen wohlgeübter Knabensoprane, durch ein paar klare Orgelstimmen tasto solo unterstützt, bringen sicher die höchst poetisch gedachte Wirkung, das ruhigfeierliche Hinschwimmen des Chorals in der ihn umragenden Figuration, vollkommen heraus. Die Einsätze sind für nicht sehr geübte Knaben schwer, aber es darf ja nicht mit drei- oder viermal Ueben abgemacht sein, es wird eben solange versucht und studirt, bis es geht. Herr Schneider sang den Evangelisten mit durchaus gediegener und edler Auffassung und sehr ehrenwerther Sorgfalt; besonders in der Kirche macht sein Vortrag einen tiefgemüthvollen Eindruck. Er verdient die freundlichste Anerkennung für die vollkommen tüchtige Durchführung der schwierigen Aufgabe. Die Partie des Jesus liegt für Herrn Behr etwas unbequem; deßhalb störte eine auch sonst bei diesem Sänger häufig nicht reine und feste Intonation, mitunter auch etwas zu viel Pathos, seinen außerdem tüchtigen und durchdachten Vortrag. Frl. Brenken, deren Vortrage man sogleich anhörte, daß sie in solcher Musik noch nicht zu Hause ist, sang die Sopranpartie ziemlich ohne Wärme, aber mit recht schöner Stimme und besonders in der Kirche wohlthuender Einfachheit. In den höhern Lagen fehlt ihr die Deutlichkeit der Aussprache gänzlich, und eine völlige Freiheit der Intonation schien uns noch nicht ganz herausgebildet. Die Orgel wurde höchst einsichtsvoll zur Verstärkung der Kraftwirkungen sowie zur erhöhten Darstellung einzelner Momente verwendet; zu bedauern war das theilweise Mißlingen beim Registriren der schön gedachten Begleitung der in der denkbarsten Einfachheit wahrhaft kolossalen Scene: „Und siehe da, der Vorhang ꝛc.“, welche in der Probe von der bedeutendsten Wirkung war. Die Läufe in den Streichbässen an derselben Stelle hätten besser studirt werden müssen. Schließlich sei aber doch der Wunsch ausgesprochen, daß in diesem einzigen Kirchenconcert des Jahres (denn die Sonntagsmusiken in der Thomaskirche können durch ihre Ausführung höchstens sehr geringe Ansprüche befriedigen) auch andere Werke Bach's, so die H moll Messe, die Johannes-Passion, oder Beethoven's D dur Messe vorgeführt werden möchten; die Feier des Tages wird auch durch diese Werke würdig begangen, wenn sie auch nicht in unmittelbarer Beziehung zum kirchlichen Feste stehen.

D.

Leipzig. Die blinde Sängerin Fräulein **Auguste Knopp** aus Berlin gab am zweiten Osterfeiertage in der Paulinerkirche ein Concert. Sie sang: Arien aus der moll Messe und der zweiten Ostercantate, deßgleichen die Kirchenarie: „Mein gläubiges Herze“ von Bach und zwei Arien aus dem „Messias“. Herr Organist Langer unterstützte das Concert durch seine Mitwirkung; er spielte die fünfstimmige Phantasie C moll von Bach und Adagio von Mendelssohn. Der Riedel'sche Verein trug vor: Fünfstimmiger Choral von Eccard, „O Lamm Gottes“, altfranzösisches Psalmlied von Claudin le Jeune harmonisirt und Chor und Choral aus dem 24. Psalm von A. v. Dommer. Frl. Knopp singt mit Gefühl und Ausdruck, nur daß sie etwas im Vortrage forcirt. Der Stimme fehlt allerdings bereits die jugendliche Frische.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In Berlin fand vor kurzem ein Matinée statt, in der der Veranstalter derselben, Herr Robert Eitner, vor einer eingeladenen Zuhörerschaft ein im strengen Styl gehaltenes Trio, einige Lieder und ein Stabat mater zur Aufführung brachte. Das Publicum spendete diesen Proben eines strebsamen Talents aufmunternden Beifall.

Karl Formes gastirt zur Zeit in Hamburg mit dem größten Beifall. Er gedenkt vom October an, nach dem Ende der londoner Saison, den ganzen Winter über in Deutschland Gastrollen zu geben.

Die „Bouffes parisiens“, unter der Direction Offenbach's, haben mit Mitchell in London einen Contract abgeschlossen, wonach dieselben dort während der Saison einen Cyklus von Vorstellungen geben sollen.

Frl. Brenken hat, in Folge ihres günstigen ersten Debuts in Leipzig ein Engagement am Hoftheater zu Karlsruhe erhalten.

Frl. Maria de Villar geht nach England, gedenkt aber im Herbst wieder nach Deutschland, zunächst nach Löwenberg, zurückzukehren.

Hr. Schneider aus Leipzig hat in Frankfurt a. M. gastirt, und als Ottavio großen Erfolg gehabt.

Musikfeste, Aufführungen. Am 20. März fand in St. Gallen das Benefiz-Concert des Dirigenten H. Sczabrowsky statt. Zur Aufführung kamen von Orchesterwerken: Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann, die Ouverture zu „Struensee“ von Meierbeer und die C moll Symphonie. R. v. Hornstein spielte eine Phantasie für Pianoforte, „Der Mummel-See!“

Im dritten Abonnementconcert in Cincinnati am 19. März kamen zur Aufführung: die Ouverturen „Nachklänge an Ossian“ und zu „Egmont“, die Symphonie Nr. 8 von Haydn und ein Beethoven'sches Pianofortconcert.

Musik-Dir. Julius Schäffer veranstaltete am 31. März in Schwerin eine großartige Aufführung im Concertsaale des Schauspielhauses zum Besten des Händel-Denkmals in Halle. Der hundertste Psalm eröffnete dieselbe. Den zweiten Theil füllten Ouverture, Chöre und Soli aus dem Messias; die Soli gesungen von den Damen Bianchi, Schmidtgen und Hrn. Rafter. Außerdem spielte Musik-Dir. Schäffer Beethoven's C moll Concert, die erste der genannten Damen sang eine Arie aus „Ezio“ von Händel, und die zweite, eine Dilettantin, eine Arie aus „Paulus“. Die stark besetzten Chöre wurden von Dilettanten gesungen.

Zu den bereits angekündigten Musikfesten kommt auch noch ein „pfälzisches“ dazu, welches in Neustadt abgehalten wird. Händel's „Samson“, Mendelssohn's „Antigone“ und eine Beethoven'sche Symphonie sollen die Hauptnummern werden. V. Lachner aus Mannheim wird dirigiren.

Im vierten Gesellschaftsconcert in Wien kam Schumann's vierte Symphonie in D moll zur Aufführung; deßgleichen das Trio in G moll in der letzten Seuffert'schen Soirée. Mit jeder neuen Vorführung von Schumann's Werken gewinnen dieselben an Verständlichkeit und Sympathie; die HH. Bruckner, Hellmesberger und Borzaga haben vorzüglich das Verdienst, eine würdige Vertretung der neuen Kunstrichtung gegeben zu haben.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der junge Adrian Boieldieu hat von der Königin von Spanien das Ordenskreuz Isabella's der Katholischen erhalten für — ein Heft Salonpiècen, unter dem Titel: „Fleurs des Pyrénées“.

Vieuxtemps hat vom König von Sardinien das Ritterkreuz des Mauritius- und Lazarus-Ordens erhalten.

Vermischtes.

A. v. Adelburg's Ouverture romantique, welche im dritten Concert des Conservatoriums in Prag zur Aufführung kam, fand noch entschiedenern Beifall als die neulich aufgeführte Symphonie. Director Kittl mußte den Componisten zweimal dem enthusiastisch acclamirenden Auditorium vorführen.

Therese Milanollo hat sich mit dem französischen Capitain Theodor Parmentier, der zugleich ein sehr gebildeter Dilettant und Componist ist, verlobt.

Ein neues Institut hat sich in Leipzig gebildet, was wir bei seiner großen Zweckmäßigkeit für die Kunstbedürfnisse von Stadtmusikchören u. a. für ein empfehlungswerthes Unternehmen halten müssen. Es ist die „Musikalien-Leihanstalt für arrangirte Orchestermusik von August Thümmler“. Der uns vorliegende Katalog zeigt die große Reichhaltigkeit der Sammlung; dieselbe enthält gegen vierzig Symphonien und zwanzig Ouverturen von den bedeutendsten Meistern der Vergangenheit, bis auf die Erscheinungen der neuesten Zeit vervollständigt; ferner eine Anzahl anderer Concertpiècen, Introductionen, Arien und Chöre aus den bekanntesten Opern, Phantasien und Solostücke und eine Sammlung von mehr als tausend Tänzen und Märschen. Es wird aus diesen kurzen Angaben ersichtlich sein, wie für alle Bedürfnisse im Gebiete der Concert- und Unterhaltungsmusik reichlich gesorgt ist. Zudem sind die Leih- und Kaufbedingungen so billig gestellt, daß auch in dieser Beziehung das junge Institut allen Anforderungen entspricht.

Intelligenzblatt.

Einzelne Nummern der Neuen Zeitschrift für Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. | Nr. 17. | Den 24. April 1857.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder mit Pianoforte.

Peter Cornelius, Op. 2. Vater unser, neun geistliche Lieder. — Berlin, Schlesinger. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Die Gedichte, über je einen Spruch des Vaterunsers, sind vom Componisten selbst verfaßt, und die erste Bemerkung, welche sich beim Betrachten seines sehr interessanten Werkes aufdrängt, ist die, daß er mit sich selbst noch nicht einig zu sein scheint, welcher von beiden Künsten er überwiegend angehöre, ob der Dichtkunst oder der Musik. Ein Ueberfließen der einen in die andere hat noch keine von beiden zu einer klaren und bestimmten Entfaltung gelangen lassen, weßhalb wir uns bis jetzt ein Urtheil nicht zutrauen möchten, ob den Verfasser seine Naturanlagen mehr auf die Dichtkunst oder die Musik hinleiten werden; er wird sich früher oder später von selbst für eine von beiden erklären, um auch künstlerisch Vollendetes darin zu leisten. Die Idee ist wahrhaft schön, und des strebsamsten Geistes würdig, aus sich allein heraus, ohne Mithilfe eines andern, ein Kunstwerk hinzustellen, welches tief im Boden zweier verschiedenen Künste wurzelnd, sich doch in einer untrennbaren Einheit erhebt; aber wie selten ist ein Genius, dem es beschieden wäre, die Kunst nach zwei Richtungen zugleich vollkommen zu erfüllen, ohne durch das Uebewiegen der einen die gleichbedeutsame Geltung der andern oder besser des ganzen Zusammenwirkens zu beeinträchtigen. Gewiß ist, daß der Künstler der heutigen Zeit nicht in ganz einseitiger Bildung ohne Beachtung der Schwesterkünste seinen Weg gehen, sondern dieselben zur gediegeneren Herausbildung seiner eigenen Kunstthätigkeit zurathe ziehen soll; aber zur wirksamen Vollendung in einer einzelnen Kunst reicht kaum ein Menschenleben hin, und eine gleiche Vollkommenheit in mehreren geht über alle denkbaren menschlichen Kräfte. Und selbst das größte Genie, wenn es auch eine noch so allumfassende Schöpferkraft in sich trägt, wird doch nur dann die eine oder andere Kunst thatsächlich fördern, wenn es seinen ganzen allgemeinen Geistesinhalt in dieser einen concentrirt herauszustellen sucht. Aus dem Vaterunser des Hrn. Cornelius findet man augenblicklich heraus, daß eine wirkliche Begeisterung diese Lieder aus dem Boden eines innigen und warmen Gemüthes hat emporsprießen lassen; die Dichtung enthält eine Fülle schöner Gedanken und echt musikalischer Stimmungen, deren wohlthuende Wirkung wir gern in uns aufnehmen, wenn auch die ins Katholische übergreifende Anschauungsweise für uns persönlich etwas seitab liegt. Die der Composition günstige Versbildung zeigt, daß sie zum Zweck derselben angelegt ist, aber die musikalische Bearbeitung leidet häufig an unzulänglicher Beherrschung der Darstellungsmittel; man fühlt, daß sie aus einer schönen poetischen Stimmung, aber nicht zu einem gleichbedeutenden musikalisch künstlerischen Ausdruck herauserzeugt ist. Denn Melodie und Declamation erscheinen mehr in Einzelheiten gut und treffend, könnten sich im Großen und Ganzen aber zu einer viel höheren und eindringlicheren Wahrheit erheben. Die Harmonie thut oft der Melodie, welche der überwiegend lyrischen Anlage der Dichtungen nach vorherrschen müßte, Gewalt an. Sucht der Verfasser in der Entfesselung der Harmonie von allen ihren Verwandtschafts- und Naturgesetzen einen Fortschritt zur Freiheit des Ausdruckes, so können wir nur entgegensetzen, daß

wir ihren richtigen Gebrauch einzig in einer einfachen, aber plastischen, die musikalische Wirkung unterstützenden und steigernden Verwendung, nicht aber in einem Unruhe und Unsicherheit in der Stimmung bewirkenden Herumirren erkennen. Das erste Lied giebt einen Beweis für das Gesagte; die ganz einfache, sanft schwärmerisch-religiöse Stimmung des Textes steigert sich im zweiten Vers zur Klage, im dritten zur ruhig und leidenschaftslos ausgesprochenen Bitte. Der Componist hätte nunmehr suchen müssen dem Liede eine dementsprechende Form zu geben, und da es durchcomponirt ist, den letzten Vers nicht schematisch genau nach dem ersten wiederholen, sondern mit dem veränderten Gedanken entsprechenden Modificationen versehen müssen; in einer interessanteren Formbehandlung hätte sich größere Freiheit des Ausdruckes entwickeln lassen, als wie sie nur irgend in der höchst verworrenen Harmonie sich kundgeben kann. Doch dieses über die Harmonie Gesagte gilt eigentlich nur vom ersten Liede, welches überhaupt als das am wenigsten bedeutende des Heftes erscheint, und es ist erfreulich zu sagen, daß die übrigen sich mehr und mehr zur Klarheit entwickeln. Das zweite Gedicht, schön für die Composition angelegt, hätte eine schwungvollere Musik hervorrufen können; auch die Declamation und die Motive könnten noch gewählter sein, ebenso die Form statt der Wiederholungen des 1. und 2., 3. und 4. Verses dem Texte entsprechender. Der Raum gestattet nicht, genauer auf die übrigen Gesänge einzugehen, es genüge zu wiederholen, daß ihnen sehr viel Schönes, Dichterisches und Musikalisches neben manchem noch im Ausdruck Unfertigen innewohnt, und der Verfasser wird schon aus sich heraus für eine immer bedeutender werdende äußere Erscheinung desselben sorgen. Eine unschöne Stelle sei erwähnt in Nr. 6, die Begleitung in dem ersten Theile des sonst gut angelegten Liedes; sie klingt häßlich, der Componist kann dem Dichter nicht folgen, und ich zweifle, daß der Verfasser sie selbst ganz von innen heraus billigt. Weiteren Productionen des Herrn Cornelius sehen wir gewiß mit der aufrichtigsten und wärmsten Theilnahme entgegen.

Johannes Wolf v. Ehrenstein, Op. 9. Jugendträume, musikalische Declamationen für Gesang und Pianoforte. — Leipzig u. Dresden, C. A. Klemm. Heft 2. Pr. 25 Ngr.

———, Op. 11. „Leid und Lust", Liedercyklus. Nr. 1. „Aus meinen Thränen sprießen". — Dresden, Friedel. Pr. 7½ Ngr.

Ein unverkennbar musikalisches Wesen liegt den Liedern zugrunde, aber in noch viel höherem Maße wie die neulich angezeigten von Grädener suchen sie die Poesie in den dunkeln Tiefen, nicht auf den sonnigeren Höhen der menschlichen Empfindung. Man sollte glauben, es müßte für den Componisten, besonders in seiner Lage, wohlthuender sein an lebenskräftigeren Poesien sich aufzurichten, und durch die Bearbeitung gesunder Stoffe sich dauernder zu erheitern und seine unläugbaren musikalischen Anlagen einer natürlichen Lebensfrische entgegenzubilden, statt sie fast durchaus von höchstens halbwahren, jedenfalls aber kränklichen Dichtungen beeinträchtigen zu lassen, welche eine trübe und unklare Stimmung nähren, ohne etwas Erfrischendes zu bieten, und auf unsern Componisten um so stärker wirken müssen, da er ihnen die äußere Anschauung der schönen Natur und des frischen Lebens nicht entgegenzusetzen vermag, und auf seine innere Ideen- und Bilderwelt angewiesen ist. Wir können, ohne uns zu überheben, dem Componisten den Rath geben, es einmal mit einer frischeren Poesie zu versuchen, und einen dergestalt verkränkelt hyperromantischen Unsinn, wie z. B. das Gedicht „Käuzlein" von Theodor Storm sich zehn Schritte vom Leibe zu halten; er wird sehr bald einsehen, wie hinter dieser Art von Lyrik im Grunde nichts Weiteres steckt, als Unwahrheit, die der Natur und dem Zweck des menschlichen Geistes ganz widerspricht; denn wer wirklich Schweres im Leben erfahren, beäugelt es nicht sich und Andern zum Schaden kokett durch die Lorgnette der Empfindelei, sondern sucht es zum Ernst und zur Charakterfestigkeit zu wenden, und die Heiterkeit und Lebensfrische nicht wegzuromantisiren, sondern gerade zu erhalten. Das erste der Lieder, „Erster Schnee liegt auf den Bäumen", ist recht schön und auch einfach empfunden, das zweite, „Ich grolle nicht", hat mehr Pathos wie wirkliche Leidenschaft. Unter den folgenden Liedern ist „Ich wandelte unter den Bäumen" im Anfange recht gut, in der Folge (S. 14, T. 6 ff.) geht es in Spielerei über. Die andern Lieder des Heftes leiden mehr oder weniger unter ihren Texten, enthalten aber ebenfalls schöne musikalische Einzelheiten. „Aus meinen Thränen sprießen" ist einfach und gefühlvoll. Schließlich machen wir den Componisten auf die in unpassender Menge und auch sonst nicht glücklich gewählten Vortragsbezeichnungen aufmerksam. Hat er doch seine Lieder für Menschen und nicht für Maschinen geschrieben, an denen hier und da Federchen gedrückt werden müssen, damit es schneller oder langsamer gehe.

Carl Reinecke, Op. 53. Sechs Lieder für eine tiefe Stimme. — Düsseldorf, Bayrhoffer. Heft 1 und 2 à 12½ Sgr.

Die Achtung, welche uns eine neulich gehörte Ouverture des Componisten zur „Dame Kobold" einflößte, wird durch diese Lieder nicht vergrößert. Wenn wir auch von vornherein etwas nur Kleines und Zierliches erwarteten, so kann doch diese ewige Naivität, welche auch im vorliegenden Falle als ein Treibhausgewächs mehr der Kunst wie der Natur angehört und wenig echte Gemüthswärme hinter sich hat, mit der Zeit herzlich langweilig werden; man wird überdrüssig einen Dichter oder Com-

ponisten immer und ewig mit naiv-kindlichen Gefühlen spielen zu sehen. In der Musik der vorliegenden Lieder kann man gar keinen ursprünglichen Zug zur Poesie des Natürlicheinfachen entdecken, deren höchste Geltung wir durch das vorhin Gesagte keineswegs verkannt haben wollen, es wäre sonst eine eignere Ausdrucksart vorhanden, während doch alles nur aus Mendelssohn und zwar aus seinen bedeutungsloseren Momenten hergeleitet ist. Daß die Lieder für eine tiefe Stimme geschrieben sind, hat wol überwiegend nur den praktischen Zweck, dem Mangel an solchen zu steuern. Nr. 1, Volkslied, welches zur echten Volkspoesie in ähnlichem Verhältniß steht, wie etwa die unbedeutendsten Auerbach'schen Dorfgeschichten, ist darum noch im entferntesten keins, weil es eine populäre Melodie hat — in dem Sinne wären fast alle der gegenwärtigen Lieder Volkslieder, denn die Verwandtschaft erstreckt sich bis auf die äußere Ausdrucksform; so begegnen wir genau derselben, an sich uralten Schlußwendung der Melodie, welche wir im Volkslied (die Ritornelle eingerechnet) sechsmal gehört haben, in Nr. 2 gleich wieder zweimal. Nr. 3, Wanderlied, ist geradezu trivial; zu dem anmuthigen Melisma auf „versauern" gratuliren wir schönstens. Nr. 4, „Winter", kränkelt an dem sentimentalen Unsinn des Gedichts, sonst ist es besser, aber Simon Dach's schönes Gedicht, „Lob der Freundschaft", Nr. 5, hätte Veranlassung zu einem echten Volkslied gegeben. Nr. 6 ist recht anmuthig, aber ein kleiner Zwiespalt ist dabei: der Dichter ladet zum Frühlingsfest in den Wald, der Componist zum Thee in die Orangerie des Salons, und zwar gleich von vornherein mit fast Note für Note derselben Melodiephrase, welche das Volkslied beginnt. Daß es Hrn. Reinecke ohne Zweifel gelingt, etwas ganz Schönes und Anmuthiges herzustellen, hat er ja öfter bewiesen und wird es noch oft, wenn er die Mühe einer sinnigeren Ueberlegung und Gedankenwahl nicht scheuen will. Dilettanten ohne höhere Ansprüche können trotz alledem von den Liedern guten Gebrauch machen.

Rob. v. Hornstein, Op. 6. Drei Lieder. — Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 15 Sgr.

Beim besten Willen ist es nicht möglich, ein tieferes Interesse für das vorliegende Heft zu fassen, denn die Ausführung der Lieder erscheint oberflächlich und ohne poetische Anregung, wie anderseits unfertig; die Gedichte sind nicht genug durchdacht, der Componist ist der Stimmung nie bis auf den Grund gegangen, sondern scheint häufig das erste beste hergenommen zu haben, was ihm eingefallen ist. Wir wissen zu gewiß, daß der Verfasser mit einem guten Talent begabt ist, und ein warmes Gefühl und viel tiefere Innerlichkeit sein eigen nennen kann, als er in diesen Liedern ahnen läßt; es verdient aber den strengsten Tadel, wenn Nachlässigkeit oder Bequemlichkeit der völligen Entwickelung jener guten Eigenschaften hindernd in den Weg treten, statt daß ernste Thätigkeit in sorgfältigen Studien sie erweitern und vertiefen. Nr. 1, „Herbstgefühl" von Lenau, ist ziemlich kritiklos; das zwei Tacte lange cis nach den ersten vier Tacten der keineswegs besonders treffend declamirten Melodie hat sich der Componist schwerlich im Tempo gedacht; die sich daranschließende Phrase wird durch den $\substack{9\\ 7\sharp\\ 8\flat}$ nicht bedeutender, völlig geschmacklos aber ist die Bezeichnung mit den Staccatopuncten. Der Eintritt des D dur nach dem ebenso unbedeutenden Ritornell läßt etwas Anderes erwarten, da es ganz aus der Stimmung geht, worauf der letzte Vers wieder Neues, aber nicht gerade Besseres bringt. Die Clavierbegleitung ist auch ziemlich oberflächlich durchweg, und es ist gleich der Manier zu erwähnen, welche die Stimme unisono, oder mit der tieferen oder mit Doppeloctaven im Clavier gehen läßt; besonders erhält das zweite Lied dadurch den Anstrich, als könne es auch als Clavierstück dienen oder sei eins gewesen. Hoffentlich bringt Hr. v. Hornstein recht bald ein besseres Product seiner Muse, er kann überzeugt sein, daß es auf das freundlichste begrüßt werden wird.

G. A. Koella, Op. 1. „Leid und Freud", vier Gesänge von Heine, Lenau, Rückert. — Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 20 Sgr.

Für ein erstes Werk sind die Lieder recht anständig, und das ersichtliche Bemühen des Componisten, etwas nach Kräften Tüchtiges zu geben, thut an und für sich wohl, und läßt hoffen, daß er noch Gutes leisten wird. Die Erfindung ist bis jetzt weder frei und unmittelbar durch das Gedicht erweckt, noch nimmt sie einen höheren Schwung; aber das eine hängt augenscheinlich mit dem noch nicht zwanglosen Gebrauch der Ausdrucksmittel zusammen, letzteres mag aber in den überwiegend sentimentalen Gedichten seinen Grund finden. Die Melodie muß sich noch gesangreicher, und namentlich charaktervoller herausbilden, und vor zu vielen harmonischen Weichlichkeiten, wie Nonen, Verhalten, verminderten Accorden und Schritten muß sich der Componist hüten; ihr zu häufiger Gebrauch macht sie nicht nur nichtssagend, sondern widerlich. Hr. Koella würde gewiß gut thun, sich einmal an kräftigeren Texten, welche die Phantasie in frischerer und gesunderer Weise anregen, zu versuchen, und die Hoffnung auf ein rüstiges Weiterstreben des Verfassers, veranlaßt uns gern, die Lieder als ein gutes erstes Werk zu empfehlen.

F. Gustav Jansen, Op. 12. Vier Lieder. — Kassel, Luckhardt. Pr. 15 Sgr.

Eine natürlich-einfache Empfindung hat in den Liedern ihren richtigen Ausdruck gesucht und gefunden. Die Texte sind richtig aufgefaßt, die Melodiebildung durchweg fließend und gut klingend, ebenso die Begleitung. Die

Anspruchslosigkeit, in welcher eine, wenn auch nicht hochbedeutende, so doch gesunde und warme Gefühlsweise aus dem Werke zu uns spricht, ebenso die leichte Ausführbarkeit machen es, besonders für Dilettanten besserer Gesinnung, empfehlenswerth.

J. Rosenhain, Op. 54. Sechs deutsche Lieder. — Mainz, Schott. Pr. 1 fl. 48 kr.

Die Texte sind gut gewählt und für die Musik wohl geeignet, fast alle auch schon häufig bearbeitet. Daß im vorliegenden Heft die fleißige Hand eines erfahrenen Componisten gewaltet hat, sieht man gleich an der guten Ausarbeitung. Die Erfindung geht über Gewöhnliches nicht hinaus, aber die Art und Weise, wie es dargestellt ist, hat ihr Eigenthümliches; die Stimmung der Lieder ist im Ganzen gut getroffen, die Declamation überhaupt richtig, wenngleich die im ganzen ersten Liede und auch sonst häufig fast grundlos vorkommende Manier, Endsylben heraufzuschlagen, und länger wie die Hauptsylbe auszuhalten, keineswegs deutsch, sondern eine französische, überhaupt unangenehme Eigenheit ist. Die Begleitung ist einfach und gut gemacht, und unterstützt in ziemlich selbständiger Weise die Singstimme, ohne sie zu unterdrücken. Besonders auf die einfache und anspruchslose Haltung hin können die Lieder empfohlen werden.

Zweistimmige Lieder.

J. Rosenhain, Op. 60. Sechs zweistimmige Lieder im volksthümlichen Styl. Mainz, Schott. Pr. 1 fl. 48 kr.

Die Bezeichnung „im volksthümlichen Styl" sperrt zwar den kritischen Raben in einen Käfig, aber es ist schlimm, wenn die Sprossen weit genug bleiben, daß er durchkrächzen und mit den Krallen herauslangen kann, um an den auf volksthümlichem Boden gewachsen sein sollenden Blümchen herumzuzupfen. In den vorliegenden Liedern ist die Naivität mehr eine dem Herkömmlichen nachgebildete wie ursprüngliche; im ersten Liede sind die immerwährenden Halte auf dem letzten Worte des Verses gekünstelt und werden uninteressant. Nr. 2 ist recht hübsch, deßgleichen Nr. 3. Nr. 4, Napolitanisches Lied, ist in einer unangenehmen, italienisirt-französischen Manier; ebendieselben Haltnoten auf den letzten Sylben machen hier einen durchaus schlechten Eindruck, die deutsche Sprache wird auf die Folter gespannt. Nr. 5 gehört zu den besten, Nr. 6 ist unbedeutend. Aber wie die vorherbesprochenen, sind wenigstens einige auch dieser Lieder durch ihr sangbar melodiöses Wesen zu empfehlen.

A. v. Dommer.

Aus Berlin.

(Fortsetzung.)

Ich komme nun auf die Beethoven'sche Messe zu sprechen, deren etwa drei Wochen später, am 7. Febr. stattgefundene Ausführung ich nicht anstehe, als ein Ereigniß, nicht allein in dieser Saison, sondern in den Annalen unseres gegenwärtigen Musiklebens überhaupt zu bezeichnen. Denn Hr. Musik-Dir. Stern hat durch diese Aufführung bewiesen, daß die Wiedergabe dieses schwersten, aber auch nach des Componisten eigenen und unserem Dafürhalten, schönsten und gewaltigsten Beethoven'schen Werkes doch nicht allein zu ermöglichen ist, sondern sogar zu einer virtuosen gemacht werden kann, wenn ein mit den Einzelheiten der Composition bis ins genaueste vertrauter Dirigent Begeisterung genug besitzt, keine Mühe beim Einstudiren zu scheuen und Persönlichkeit genug, seine eigenen Gefühle den mitwirkenden Kräften einzuhauchen. Begeisterung gehört allerdings dazu, sich durch die besonders gesanglich so unendlichen Schwierigkeiten nicht ermüden oder ganz abschrecken zu lassen; aber ein Lohn ist auch jedenfalls eine so hinreißende von jedermann anerkannte Aufführung eines Werkes, das bis jetzt noch immer seiner Schwierigkeit wegen nicht die allgemeine Verbreitung gefunden, die ihm als der vielleicht erhabensten Composition, welche bis jetzt geschrieben worden, von rechtswegen gebührt. Nun ist allerdings zu berücksichtigen, daß Musik-Dir. Stern in seinem so ungemein kunstvoll gebildeten Verein eine mächtige Unterstützung besitzt, gleichfalls aber auch auf der andern Seite anzuerkennen, daß dieser Verein erst durch ihn seine jetzige Reife erlangt hat, und daß die schon im vorigen Jahre stattgefundene, wie ich höre, ebenfalls sehr rühmliche Aufführung des in Rede stehenden großen Werkes den Dirigenten nicht abgehalten hat, auch in diesem Winter wieder durch Proben, welche schon im Anfange der Wintersaison begannen, die Wiederholung desselben vorzubereiten. Mir wurde der Genuß, mehreren dieser Proben beiwohnen und die unermüdliche Sorgfalt Stern's bewundern zu können, die sich nicht allein in der Beseitigung der technischen Mängel, sondern hauptsächlich auch in einer Ausarbeitung aller Vortragsnuancen bis ins kleinste zeigte, wie sie jetzt wol selten zu finden sein dürfte. Dafür ward ihm aber auch das Glück, daß bei der Ausführung dieser an so vielen risquanten Stellen reichen Composition durchaus nichts mißglückte, dieselbe in einzelnen Theilen, wie schon oben erwähnt, sogar eine ganz virtuose zu nennen war, und als solche einstimmig von den verschiedensten Journalen anerkannt wurde. Der Chor besonders leistete Dinge, die ich bis dahin für unmöglich gehalten. Denn auch Ihnen würde ein gewaltiger Respect vor den Gesangskräften des Vereins eingeflößt worden sein, wenn Sie gehört hätten, wie die Sopranistinnen in dem „et vitam venturi sæculi" vier mal hintereinander, und nicht allein deutlich, sondern auch mit Kraft auf dem hohen b einsetzten, oder ein andermal gleichfalls ganz kräftig fünf oder sechs Tacte auf demselben Tone aushielten; anderer, mir im Augenblicke nicht einfallender ähnlicher Wunderdinge nicht zu ge-

denken. Noch schwierigere Aufgaben sind den Solisten gestellt, aber auch diese wurden nicht allein gut, sondern in einzelnen Stellen ebenfalls ganz ausgezeichnet ausgeführt. Besonders Frau Herrenburger-Tuczek, der die Durchführung der ganz ausgesucht schwierigen Sopranpartie anvertraut war, gab hier eine Leistung, welche, wie ich bestimmt überzeugt bin, keine der jetzt lebenden Sängerinnen zu bieten im Stande wäre. Man merkte ihr kaum eine Anstrengung an, während doch die Singstimme sich fortwährend in Tönen bewegen muß, die von gewöhnlichen Sängerinnen nur mit Anstrengung hervorgebracht werden können; ihr volles, biegsames Organ verlor in keiner auch noch so hohen Lage seine Weichheit, und die technischen Schwierigkeiten, an welchen die meisten erliegen würden, nahmen ihre Kraft nicht so in Anspruch, daß der Ausdruck des geistigen Elementes dabei zukurzgekommen wäre. Eine solche echt künstlerische Anwendung der erworbenen Virtuosität ist die schönste und ehrenhafteste, welche eine Solistin sich gestatten kann, da sie hierdurch nicht für sich selbst das Interesse in Anspruch nimmt, sondern dem allgemeinen Kunstinteresse dient; ihre Kräfte freilich alle ins Feld führen und erproben, sich selbst aber unterordnen muß, um das große Ganze nicht in ein falsches Licht zu stellen. Dies that Frau Herrenburger-Tuczek vollständig, und ihr gebührt deßhalb der aufrichtigste Dank aller, die an diesem Abende durch die Ausführung der missa solennis erbaut wurden. Ebenfalls vorzüglich waren die Leistungen des Frl. Jenny Meier und des Hrn. Sabbath zu nennen, welche die Durchführung der Alt- und Baßpartie übernommen hatten, und nur der Vortrag des Tenoristen Hrn. Otto erschien im Gegensatz zu seiner so hochpoetischen Aufgabe etwas schwunglos und prosaisch, wiewol ebenfalls durchaus nicht incorrect. Das Orchester endlich war seiner großen und ebenfalls schwierigen Partie vollkommen gewachsen, und spielte nicht blos exact zusammen, sondern mit großem Schwung und hingebender Begeisterung. An den betreffenden Stellen entwickelte es große Kraft und große Zartheit, ohne jemals in Rohheit oder Süßlichkeit auszuarten. Besonders die in diesem Werke von Beethoven sehr reich bedachten Blechbläser waren in Hinsicht auf den durchaus edlen Ton, den sie aus ihren Instrumenten zogen, einer rühmenden Anerkennung würdig. Auch das Violinsolo wurde von Hrn. Oertling recht befriedigend ausgeführt, wenngleich Laub von Manchen schmerzlich vermißt wurde und wir selbst ihn sehr gern am ersten Pulte gesehen hätten. So sei denn hiermit von mir und gewiß auch im Sinne vieler Anderer dem Dirigenten des Vereins öffentlich der Dank für diese musikalische That ausgesprochen und zugleich auch der Hoffnung Raum gegeben, daß sein Beispiel anregend wirken möge auf andere große Concertinstitute Deutschlands, welchen die Erfüllung dieser Pflicht noch obliegt. Denn es giebt mehrere unter denselben, welchen durchaus nicht die Kräfte dazu fehlen, wol aber der Dirigent, der mit gleicher Sorgfalt wie Stern einen ganzen Winter hindurch Proben zu halten, und auf diese Weise die Schwierigkeiten der Composition zu überwinden, die Lust und Ausdauer besitzt. — Freilich gehört dazu, wie schon bemerkt, Begeisterung für das Werk selbst, das gleich der neunten Symphonie in allen seinen Theilen den Charakter unserer Zeit in sich trägt, und daher vielen guten Musikern, die einen zu großen Respect vor Beethoven besitzen, um ihn gleich den großen Meistern der Gegenwart kritisch zu maltraitiren, — sehr unbequem erscheinen muß. Wollten diese Herren consequent sein, so müßten sie die Messe und alle ähnlichen Compositionen des Meisters entweder für Ausgeburten eines Verrückten erklären, wie dies noch Mancher in Berlin und anderwärts thut, u. A. auch Hr. Ulibischeff, welcher es für nöthig befunden hat, seinen mittelst der Mozart'schen Biographie erworbenen ehrenvollen Namen durch eine Sudelei über Beethoven zu vernichten; — oder sie müßten die dritte Periode Beethoven's als die bedeutendste anerkennen und mit ihr zugleich auch die Schöpfungen Berlioz's, Wagner's, Liszt's, die auf Beethoven's Schlußsteinen weiter gebaut und als die nothwendigen Folgen der gegebenen Anregungen anzusehen sind. Consequenz fehlt aber den meisten dieser Leute, wie natürlich jedem, der an einer gewissen Stelle der Entwickelung gewaltsam abbrechen will. Denn sonst müßte gerade bei der missa solennis, und mehr wie bei irgend einem anderen Werke der Vergangenheit, ihnen klar werden, daß Beethoven der Erste sein würde, der den Bestrebungen der Gegenwart Gerechtigkeit widerfahren ließe. Ich wenigstens konnte die Messe nie ohne den Gedanken anhören, daß in ihr die gewaltigste Demonstration für die „Zukunftsmusik" zu finden sei. Sprechen wir auch nur vom rein Technischen, so finden wir in der Instrumentation, der Harmonisirung, der Rhythmik, in der Befreiung des Inhaltes vom leeren Schematismus der Formen, alle Bestrebungen unserer Zeit schon ausgeführt und verwirklicht. Wir hören, um mit unseren Gegnern zu reden, denselben Lärm des Orchesters, welcher der Zukunft in corpore vorgeworfen wird, und finden zum Theil schon die nämliche Anwendung der Mittel, welche jetzt gebräuchlich ist. Posaunen und Tuba (letztere wird sehr zweckmäßig als Vertreterin des schnarrenden Contrafagotts benutzt) sind von der Mitte des Gloria an fast immer verwendet, und demnach über $^2/_3$ des Werkes hindurch in Thätigkeit. Aber sie dienen durchaus nicht blos, wie bei Weber, als Füllmittel, sondern werden ganz wie von den Meistern unserer Zeit sehr oft dazu gebraucht, große Themata großartig zu coloriren. So genirt sich Beethoven durchaus nicht, drei Stimmeneintritte in dem gewaltigen Fugenthema des Gloria durch Posaunen ausführen zu lassen, zum großen Verdruß derer, welche mit classischem Unwillen jedes derartige „Sichbreitmachen"

des Blechs vonderhand weisen. Und die gewaltigen Orchestermassen, welche hier der Meister stets zur Verfügung hat, genügen ihm noch nicht, er läßt an vielen Stellen auch noch die volle Orgel in das Tonmeer hineinbrausen und mit dem Orchester an Klangstärke wetteifern. — Hinsichtlich der Harmonisirung stoßen wir ebenfalls auf sogenannte Corruptheiten und Tollheiten, die den Inventionen Wagner's und Liszt's nichts nachgeben. Zum Beweise unserer Behauptung sei uns nur erlaubt des Miserere im Gloria, in welchem auf F dur ein Fis moll Quartsextaccord folgt, ferner des judicare vivos et mortuos und der Schlußaccorde aus dem osanna in excelsis zu gedenken, da diese Stellen uns eben einfielen, und als die auffälligsten auch am meisten genannt zu werden verdienen. Für die belebte und originelle Rhythmik fällt mir diesen Augenblick nur eine, aber eine eclatante Beweisstelle ein, das Hauptthema des Gloria, das gleich im Anfang desselben auftritt. Dasselbe könnte Berlioz, den größten Rhythmiker, den bis jetzt die Welt gesehen, zum Schöpfer haben, solch eine originelle Frische waltet in demselben. Gedenken wir nun ferner des Durchbrechens der formellen Schranken, welches von Beethoven hier zum erstenmal geradeswegs zum Princip erhoben scheint, und in der großartigsten Weise durchgeführt ist, so kommen wir zu einem der bedeutsamsten Momente, welche bei Besprechung dieses erhabenen Werkes ins Auge zu fassen sind. Denn geht nicht das ganze Streben der großen Nachkommen Beethoven's hauptsächlich darauf hinaus, die Schablone der Form zu besiegen und den Inhalt zum Erzeuger derselben zu machen? Hat nicht Schumann sein ganzes Leben danach gerungen und Wagner sich erst allmählich durch den vorhandenen Wust des Handwerkerthums hindurchgearbeitet? Und haben Liszt und Berlioz nicht den dümmsten und pöbelhaftesten Anfeindungen sich aussetzen müssen, weil sie Muth genug besaßen, ohne weitere Vermittelung da fortzufahren, wo der große wiener Meister ihnen neue Bahnen gezeigt hatte? Daß die Form selbst nicht vernichtet werden wird, ist natürlich, so lange noch überhaupt Kunstwerke geschaffen werden, und auch an der letztgenannten Meister Schöpfungen zu ersehen ist, die nur ein böser Wille formlos nennen kann; daß es aber künstlerischer erscheint, wenn durch den Inhalt des Werkes die natürlich jedesmal neue, demselben angemessene Form entsteht, und nicht der Inhalt selbst in eine ihm vielleicht unsympathische, aber hergebrachte eingezwängt wird, so gut es eben gehen will, sollte doch nun endlich zugestanden werden. So ist auch bei der Missa solennis das Wort Formlosigkeit durchaus nicht angebracht, da im Gegentheil sehr schöne Formen durch das neue Verfahren zutage gekommen sind. Die formelle Haltung des Ganzen ist nur aus dem Texte hervorgegangen und nach ihm gebildet worden, in ähnlicher Weise, wie auch die vorhin erwähnten harmonischen Kühnheiten nicht um ihrer selbst willen da sind, sondern bestimmten Begriffen zum Ausdruck dienen sollen, und die ff der großen Instrumentalmassen durch gewisse Worte im Textbuche hervorgerufen und somit gerechtfertigt erscheinen. Wie aus dem eben Gesagten zu ersehen ist, hat die Messe schließlich noch ein Merkmal, ein hochbedeutendes und vor anderen Werken dieser Art auszeichnendes, dessen ich bis jetzt noch nicht gedacht habe, das aber besonders zu betonen ist, weil es ebenfalls die innige Verwandtschaft der in Rede stehenden Compositionen mit den Werken der Neuzeit aufs evidenteste bezeugt. Es findet sich nämlich in derselben eine durchgehende, augenscheinlich zum Princip erhobene Charakteristik jedes einzelnen bedeutungsvollen Wortes, und somit eine innigere Verschmelzung der Poesie und Musik, als sie bis dahin vorhanden war. Beweisstellen hierfür dürften auf jeder Seite der Partitur entgegentreten. Und allein Berlioz's Werke sind ein Beweis, wie theuer diese Erbschaft der Nachwelt erschien! — Doch genug endlich über dies gewaltige Werk. Ich fühle, daß ich für einen Bericht schon lange meine Grenzen überschritten, und doch beiweitem noch nicht alles das zum Ausdruck gebracht habe, was von Gefühlen durch das Anhören dieses titanenhaften Tongemäldes in mir aufgewühlt worden ist. Denn nicht einmal der gewaltigen musikalischen Themen habe ich Erwähnung gethan, hinter denen, meiner Meinung nach, auch die mächtigen Weisen der neunten Symphonie zurückstehen, geschweige denn, daß ich den genialen Einzelheiten der Auffassung hätte folgen mögen. Wollte Einer die Missa solennis kritisch zergliedern und besprechen, er könnte ein dickeres Buch, als die Partitur selbst ist, darüber schreiben, ohne in die Verlegenheit zu kommen, sich wiederholen oder Redensarten machen zu müssen. Mir sei es nur vergönnt, einen Jeden aufzufordern, sich den Genuß dieser Composition auf jedem Wege zutheil werden zu lassen und ihn um keines Umstandes willen zu versäumen, da ich wenigstens es für ein specielles Lebensglück halte, der Aufführung und den Proben derselben haben beiwohnen zu können.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Wien.

Anfang April.

Ziemlich lange habe ich diesmal geschwiegen, und ich muß nun, um nur die Lücke zu stopfen, im Fluge das Versäumte nachzuholen suchen. Ueberblicke ich jedoch die Ernte, welche wir in den letzten Monaten, ja eigentlich in diesem ganzen Winter eingesammelt haben, so bemerke ich, daß sie nicht allzu reichlich genannt werden darf, ja in manchen Gebieten auffallend ärmlich ausgefallen ist. Vor allem ist hier in erster Linie, wie gewöhnlich, die Oper zu nennen, die im Laufe des ganzen Winters eine

neue Oper — Dorn's „Nibelungen" brachte. Daß auch diese in sehr geringem Grade ansprach, wissen Sie, und in der That ist es ein schwaches Werk, in welchem das Geleistete zu der Größe der Aufgabe, welche sich der Componist gestellt hatte, in gar keinem Verhältnisse steht. Wol findet sich im Einzelnen manches Anerkennenswerthe, namentlich in den Chören und in den in freier Scenenform geschriebenen Theilen der Oper fehlt es nicht an feinen, geistreichen, charakteristischen Zügen; aber das macht freilich noch keine Oper, und gegen den Geist der Nibelungen wird oft auf das unverantwortlichste gesündigt. Mit dem Erscheinen dieses Werkes aber und der Reprise der „Ballnacht" sind die Thaten unserer Operntheaterdirection in dem letzten halben Jahre erschöpft. Und auch dieses nicht unliebenswürdige Kind der Auber'schen Muse fand nicht die beste Aufnahme, wol hauptsächlich deßhalb, weil der Träger der Hauptpartie, Herr Steger, als Herzog sich unfähig zeigte, seine Aufgabe durchzuführen. Die amtliche wiener Zeitung hat kürzlich in ihrem Abendblatte eine „statistische Studie" mitgetheilt, in welcher Vergleiche zwischen der wiener und berliner Opernbühne angestellt werden; natürlich soll daraus das Resultat hervorgehen, daß die erstere der letzteren in jeder Beziehung überlegen sei! In mancher Beziehung wird dies auch allerdings kaum zu bestreiten sein. So dürften die Kräfte unserer Opernbühne denn doch im Ganzen jenen allen andern deutschen Bühnen gegenüber immer noch ebenso die erste Stelle einnehmen, wie jene des Burgtheaters. Man darf dies auch von der Residenz eines Kaiserstaates erwarten. Auch wird quantitativ auf keiner Bühne der Welt so viel geleistet, und dies nur zum Nachtheil der dabei betheiligten, bis zur Aufreibung in Anspruch genommenen Kräfte, und nicht ohne schädliche Rückwirkung auf unsere sonstigen musikalischen Zustände. Unser Operntheater zählte z. B. nach dem Ausweise der wiener Zeitung im verflossenen Jahre 262 Opern- und 64 Balletvorstellungen, also kaum 30 Abende, an welchen den vielgeplagten Orchestermitgliedern Ruhe und Erholung gegönnt war. Das berliner Operntheater z. B. bot in derselben Zeit nur 145 Opern- und 64 Balletvorstellungen*). Wenn aber jene Studie unserer Opernbühne auch nach der Qualität ihrer Leistungen vom künstlerischen Standpuncte aus, ich meine des Repertoires, den Vorrang selbst vor der berliner zuerkennen will, so hätte sie wenigstens vermeiden müssen, zu gleicher Zeit in allzu naiver Weise das Gegentheil ad oculos zu demonstriren. Denn wenn sie von namhaften Opern hervorragender Kunstbedeutung, die an diesen beiden Bühnen nicht zur Aufführung kamen, für die berliner „Iphigenia in Tauris", „Entführung aus dem Serail" und „Jessonda", für Wien aber „Iphigenia in Aulis", „Orpheus", „Eurydice", „Idomeneus", „Titus", „Olympia", „Vestalin" und „Tannhäuser" nennt, so folgt aus dieser Aufzählung wol ein anderer Schluß. Seit 1. April nun beherrschen wieder Donizetti, Rossini und Verdi unsere Bühne. Doch hierüber späterhin und für diesmal genug von der Oper.

Die Zahl der Orchesterconcerte, deren wir uns seit Neujahr zu erfreuen hatten, beschränkt sich auf fünf, das dritte und vierte Gesellschafts-, das zweite und dritte philharmonische und das erste Spirituell-concert. Die beiden Gesellschaftsconcerte brachten Liszt's „Préludes", eine Ouverture zu Shakspeare's „Sturm" von Hager, Beethoven's Pastoralsymphonie, seine Clavierphantasie mit Chor und Orchester, endlich Schumann's D moll Symphonie nebst einigen Gesangstücken. Liszt's „symphonische Dichtung" wurde von unserem Orchester in sehr rühmlicher Weise ausgeführt; es fehlte zwar nicht an Solchen, welche dem Werke Beifall schenkten, aber der überwiegende Theil des Publicums setzte sich doch in Opposition dagegen oder schwieg und die Journalistik sprach sich, Zellner's Blätter für Musik ausgenommen, einstimmig gegen dasselbe sowol als species wie als genus aus*). Die Ouverture des talentvollen Hager ist wol eine recht feine, zierliche Arbeit, aber ziemlich arm in der Erfindung, und am wenigsten eine Ouverture zu Shakspeare's phantastischem Mährchendrama. Die Schumann'sche Symphonie war für

*) Ich habe es immer aus mehr als einem Grunde für wünschenswerth erachtet, daß man die Zahl der Opernvorstellungen beschränkte. Allein anderseits ist freilich auch zu bemerken, daß der Zudrang zu jeder Opernvorstellung von nur irgend hervorstechendem Interesse so stark ist, daß man nur mit schwerer Mühe ein Billet erhalten kann, woraus hervorgeht, daß eher das Bedürfniß nach einer Vermehrung der Opernvorstellungen, oder doch wenigstens nach einem größeren Opernhause vorhanden ist. Endlich spricht man auch definitiv von dem Projecte, zwei Wiens würdige Theatergebäude — für Oper und Schauspiel — zu erbauen. Ueberhaupt machen jetzt alle unsere Theater — das Burgtheater ausgenommen — glänzende Geschäfte. Dieses aber wird dem gebildeten Publicum durch sein klägliches Repertoire und die Unzulänglichkeit der jüngeren Kräfte immer mehr verleidet. Fast alle Novitäten, die es im verflossenen Winter brachte, sind geradezu durchgefallen und es will schon niemand mehr eine erste Vorstellung besuchen.

*) Anmerkung der Red. Wenn in Wien Schubert's Symphonie, wie unser Correspondent im weiteren Verlauf seines Berichtes erwähnt, erst jetzt zu Ehren kam, so liegt es auf der Hand, daß dasselbe Publicum noch nicht reif sein kann für das Verständniß der „Zukunftsmusik". Datirt sich doch auch die größere Empfänglichkeit für Schumann'sche Werke in Wien erst aus der Saison des vorigen Jahres. Der Kritik aber, wenn sie mit der „Zukunftsmusik" nichts anzufangen weiß, ist zu sagen, daß ihr zur Zeit noch alle jene Gesichtspuncte über die moderne Kunstentwickelung fehlen, die man erst gewonnen haben muß, um den Schlüssel für die neueste Kunstentwickelung zu besitzen.

Wien noch neu. Sie ist im Ganzen unstreitig ein schönes, frisches Werk, voll quellenden Lebens; mächtig kann man sie nicht nennen, dazu fehlt es ihr an Gewalt der Ideen und an Freiheit der Entfaltung. Der erste Satz, so meisterlich er gearbeitet ist, leidet doch an Monotonie und macht nicht den günstigsten Eindruck; überaus reizend ist das Trio des Scherzo und das ganze Finale. Die Ausführung der Symphonie war eine überraschend vorzügliche, die Aufnahme eine enthusiastische.

Die vornehmsten Werke, welche wir in dem zweiten und dritten philharmonischen Concert hörten, waren Beethoven's B dur und Schubert's selten gehörte C dur Symphonie. Dies Werk, voll der zauberhaftesten, imposantesten Details, das bei seiner letzten Aufführung vor etwa acht Jahren nur in geringem Maße ansprach, kam diesmal, vorzüglich exiquirt, vollständig zu Ehren. Leider war der Besuch dieser beiden Concerte ein sehr mittelmäßiger, und man wird sich entschließen müssen, sie in Zukunft gleich den Gesellschaftsconcerten auf dem Abonnementsfuß einzurichten, denn die hohen Preise tragen wol zu der flauen Theilnahme des Publicums das Mehrste bei.

Das erste Spirituellconcert endlich brachte Liszt's Es dur Concert und Mendelssohn's „Lobgesang". Jenes wurde von Pruckner mit bewunderungswürdiger Bravour mit stürmischem Beifall gespielt. Den Mendelssohn'schen „Lobgesang" hörten wir binnen wenigen Jahren nun schon das drittemal und diesmal in sehr mittelmäßiger Aufführung.

(Schluß folgt.)

Musik in den Vereinigten Staaten.

Cincinnati, Ohio, 8. März.

In dieser sogenannten „Königin des Westens", achthundert englische Meilen westlich von New-York, haben kürzlich neu gegründete, deutsche musikalische Vereine einige für diese Hemisphäre epochemachende Aufführungen veranstaltet, welche wol die Aufmerksamkeit der alten Welt verdienen. Unsere seit dem 1. Januar d. J. bestehende Philharmonische Gesellschaft brachte in zwei Concerten die erste und die Pastoralsymphonie von Beethoven, Ouverturen zu „Don Juan", „Freischütz", „Zauberflöte" rc. zur Aufführung und erfreute sich dabei eines für einen solchen Anfang recht zahlreich zu nennenden Auditoriums von circa 500 Seelen, welches mit der gespanntesten Aufmerksamkeit der Ausführung jener Werke folgte. Besonders schien die Pastoralsymphonie ihr Interesse in Anspruch zu nehmen, sie war den Meisten etwas Neues, und ihnen als ein Meisterwerk des größten Genius der Instrumentalmusik dargestellt worden. Demnach schien das Horchen fast athemlos, und bewies deutlicher, als die lebhafte Beifallsbezeugung am Schlusse eines jeden Satzes, das große Interesse der Zuhörenden und den tiefen Eindruck, den jene himmlische Musik auch auf ihre Gemüther nicht verfehlte. Das Orchester zählt bis jetzt circa 30 Mitglieder, ist aber mit zwei Contrabässen und sieben Violinen recht hübsch proportionirt und zu einer passablen Aufführung der meisten größeren Orchesterwerke befähigt. Der Dirigent, Hr. L. Ritter, ist ein Künstler von durchaus gründlichen musikalischen Kenntnissen und von der reinsten Liebe zur Kunst beseelt. Präsident der Gesellschaft ist ein Dilettant von Bremen, der beim Arrangiren der Concerte die trefflichen bremer Privatconcerte als Muster im Sinne hat. Das Orchester wird in der nächsten Zeit Symphonie in Es von Haydn, die zweite von Beethoven, den „Sommernachtstraum", Ouverturen zu „Ossian", „Egmont", „Tannhäuser" rc. studiren.

Außer der Philharmonischen Gesellschaft besitzen wir seit kurzem einen deutschen Gesang-Cäcilienverein, der 70 bis 80 singende Mitglieder, Damen und Herren, zählt, und vor ungefähr acht Tagen Mendelssohn's „Paulus" mit deutschem Texte vor einem Publicum von circa 800 Personen aufgeführt hat. Inclusive des Orchesters waren über 100 Mitwirkende dabei betheiligt und die Aufführung war durchaus gelungen zu nennen. Der Chor sang mit Präcision und Schwung, und die Solopartien waren recht gut vertreten. Vielen, und besonders allen Deutschen war die Aufführung dieses prächtigen, echt religiösen Werkes ein hoher Genuß, eine wahre Herzensfreude. Mit Ausnahme von Milwaukie, wo aber nicht so viele Mitwirkende sind, hat eine so großartige, ganz deutsche musikalische Aufführung von einem gemischten Chore wol noch nicht in den Vereinigten Staaten stattgefunden. Wir thun es den östlichen Städten, New-York, Boston, Philadelphia und Baltimore, zuvor. Es scheint, daß wir hier mehr deutsche musikalische Damen haben, oder daß die Deutschen hier mehr zusammenhalten, wie anderseits auch, daß die Deutschen im Westen es mehr in ihrer Macht haben, Amerikaner zu influenciren. Und dennoch bleiben beim Auswandern nach Amerika so viele musikalische Talente in New-York, jenem großartigen, in der Kunst so oberflächlichen Babel, hängen und verkümmern dort, während sie in den westlichen Städten mit ein bischen Ausdauer weit eher Anerkennung und innere Befriedigung finden würden. New-York ist ein zweites Paris mit einer ähnlichen Verführung in sinnlichen Dingen. König Humbug thront erhaben in der Kunst. Luxus und Mode, jene beiden Krebse nach Rich. Wagner's sehr richtiger Ansicht, regieren die dortige Welt, und in einer solchen Atmosphäre müssen alle wahren Künstler verkommen. Von New-York geht aller jener amerikanische clap-trap, der in Deutschland so verrufen ist, aus. Jenny Lind wird von einem Barnum am Seile herumgeführt, selbst eine solche Künstlerin wirft

sich weg und singt den Leuten Musik vor, die sie selbst nicht achtet. Thalberg ist es nicht genug, das Publicum mit seinen schlechten Phantasien zu speisen, er fühlt innerlich, daß die nicht befriedigen können, und fügt deßhalb — Chocolade und Eis hinzu. Wenn europäische Künstler ersten Ranges sich zu solchen Dingen hergeben, wie soll der Amerikaner dann einen besseren musikalischen Geschmack gewinnen? Er ist nicht conservativ, wie der Engländer, er, wenigstens der bessere Amerikaner, ist willig zu lernen. Wenn er überhaupt Interesse an der Kunst nimmt, dann ist er ernst und intelligent dabei, er ist scharf und eindringend, ist nicht mit einem „hübsch" oder „nicht hübsch" zufrieden, sondern wünscht zu begreifen, fragt nach Gründen, möchte gern die in musikalischen Werken verkörperten Ideen erkennen. Letztere, die allgemein künstlerische, ästhetische Ausführung eines musikalischen Werkes, liegt ihm vorläufig näher, als der wissenschaftliche musikalische Theil. Diese bessere Classe der Amerikaner findet seit einigen Jahren auch Ausdruck in einem sehr guten amerikanischen Blatte, „Dwight's Journal of Musik", das in Boston erscheint. Obige Bemerkungen dürften auf den Herausgeber selbst bezogen werden. Die new-yorker musikalischen Zeitungen sind ebenso, wie der Herald, nur Köder des niedrigen Geschmacks, oder vielmehr Mangels an Geschmack der Masse. Alles wirklich Gute und Permanente in der musikalischen Welt der Vereinigten Staaten glauben wir im Allgemeinen in Folgendem zusammenfassen zu können: die Philharmonische Gesellschaft und Eisfeld's Quartettsoiréen in New-York, die dortige italienische Oper (in ihrem Fache), die französische Oper in New-Orleans, Dwight's Journal, Oratorienaufführungen und Quartett- und Triosoiréen in Boston, der Musikverein in Milwaukie, denen sich die besprochenen Gesellschaften in Cincinnati schließlich würdig anreihen. G.

Mein letztes Wort in Angelegenheit des Hrn. Kaufmann.

Es kann mir wol nicht im entferntesten in den Sinn kommen, nochmals nachweisen zu wollen, daß der Trompeterautomat des Hrn. Kaufmann auf Sinnestäuschung beruhe und reines Blendwerk sei. Der unparteiische Leser meiner letzten „Beleuchtung der Kaufmann'schen Erwiderung" wird über den Gegenstand selbst gewiß vollkommen mit sich ins Klare gekommen sein, und nach den jetzigen Vorgängen auch nur noch ein Wort über den Trompeterautomaten selbst sprechen zu wollen, käme in der That einem Attentat auf die Auffassungsfähigkeit der geehrten Leser ziemlich nahe.

Nur das Eine sei mir schließlich noch gestattet: meine **höchste Verwunderung** darüber auszusprechen, daß Hr. Kaufmann den von mir einzig als noch möglich vorgeschlagenen Weg, „den Trompeterautomaten, unter Beiziehung von sachverständigen Zeugen einer gewissenhaften Prüfung unterziehen, und dann die Resultate der drei an demselben vorzunehmenden Experimente in dieser Zeitschrift zu veröffentlichen" — welches Verfahren obendrein dem Hrn. Kaufmann selbst auch nicht die geringsten Beschwerden verursacht, mich dagegen nicht unbedeutende Geldopfer gekostet haben würde — **nicht eingeschlagen hat!**

Dieser Umstand ist **sehr bezeichnend**, und dürfte am besten nachweisen, wer von uns Beiden das Recht auf seiner Seite hat.

Breslau, 15. April 1857.

Heinrich Gottwald.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Breslau, Ende März. Einen würdigen Abschluß der Concert-Saison bildete die, von dem Musik-Dir. Dr. **Mosewius** mit der von ihm geleiteten **Singakademie** am 28. dies. Monats in der hiesigen Universitäts-Aula veranstalteten Aufführung des Oratoriums „Elias" von **Mendelssohn-Bartholdy**. Die Wiedergabe des Werks bewies, daß ein sorgfältiges Studium desselben vorausgegangen war. Sänger und Orchester lösten ihre hohe Aufgabe in der eminentesten Art und erzielten damit eine Wirkung, welche die zahlreiche Zuhörerschaft begeisterte. — Auch der **akademische Musikverein** beschloß seine Liedertafel-Abende in der Mitte März. Dem sich strebsam zeigendenden Dirigenten Stud. jur. **Eimann** gebührt das Lob, für ein gut zusammengestelltes Programm stets gesorgt zu haben. Das sich zahlreich betheiligende Publicum wurde mit ernsten und heiteren Quartetten von **Berner, Mendelssohn-Bartholdy, Otto, Kunze, Tschirch, Abt, Seiffert, Schäffer, Zöllner u. A.**, sowie mit verschiedenen brav ausgeführten Solo-Piècen erfreut, und spendete dafür dem akademischen Verein reichlich Beifall. Von den Chorliedern neuerer Zeit gefielen besonders: „Ständchen" von **C. Hoffmann**, „Vom Bodensee bis an den Belt«

von W. Tschirch und „Sonntags am Rhein" von C. Seiffert. Letzteres erscheint soeben in einem bei Rieter Biedermann in Winterthur, unter Op. 16, verlegten Heft Gesänge für Männerstimmen, und hat sich bereits in mehreren Vereinen Sympathien erworben, insbesondere auch, als es von der obgenannten Liedertafel bei dem vorjährigen Gesangsfest in Bunzlau vorgetragen wurde.

Halberstadt, d. 13. April. In unserer Stadt zeigte sich im verflossenen Winter ein reges musikalisches Leben. Außer vielen Privatconcerten in geschlossenen Vereinen fanden öffentliche Aufführungen zu wohlthätigen Zwecken statt. Der Tanneberg'sche Musikverein gab unter Leitung seines Dirigenten, des Organisten Tanneberg, drei Concerte zum Besten des hiesigen Frauenvereins und der Gustav-Adolphstiftung, bei welchen auch auswärtige Künstler von Magdeburg und Ballenstedt zur Verstärkung des Orchesters thätig waren. Im ersten Concerte kam zur Aufführung: Ouverture zu Iphigenie von Gluck, Abendlied von Hauptmann für Chor, zweites Clavierconcert in B von Beethoven (gespielt vom Dirigenten des Vereins) und der Lobgesang von Mendelssohn-Bartholdy; im zweiten Concert: C dur-Symphonie mit der Schlußfuge von Mozart, Phantasie für Pianoforte (gespielt vom Musik-Dir. A. G. Ritter aus Magdeburg), Chor und Orchester von Beethoven und der erste Theil des Messias von Händel; im dritten Concert: Quintett von Reissiger in Es für Pianoforte (gespielt vom Referendarius Dr. Schweinberg) und Streich-Quartett, Variationen für die Violine von Leonhard (gespielt vom Concert-M. Beck aus Magdeburg) und die Glocke von Romberg. Die Liedertafel gab, unter Leitung des königl. Musik-Dir. Otto Braune, ein Concert zum Besten armer Confirmanden, in welchem, außer einer Symphonie von Haydn und mehreren Ouverturen, Männergesänge zur Aufführung kamen. Der Gesangverein, welcher früher unter der Leitung des Kreis-Gerichtraths Dames stand, führte unter seinem jetzigen Dirigenten, dem Musik-Dir. O. Braune, in der Liebfrauenkirche den Tod Jesu von Graun, zum Besten verschämter Armen auf, und wurde dabei durch auswärtige Kräfte von Magdeburg, Quedlinburg und Ballenstedt unterstützt. Sämmtliche Concerte hatten sich der Theilnahme des Publicums zu erfreuen. Der Tanneberg'sche Musikverein bereitet gegenwärtig eine Aufführung der Pilgerfahrt der Rose von R. Schumann zu seinem Stiftungsfeste vor.

Schulpforte. Während des letzten Winterhalbjahres wurden, wie in früherer Zeit, von dem Musik-Dir. Seiffert in Pforta mit dem von ihm geleiteten Gesangvereine wieder mehrere Concerte veranstaltet. Von größeren Tonwerken ist namentlich „Goethe's Faust", mit der Musik des Fürsten Radziwill, zu erwähnen, bei welcher Aufführung Professor Koberstein und dessen Sohn die Declamation des verbindenden Textes übernommen hatten. Nächstdem wurden die Chöre zu „Oedipus" von Mendelssohn-Bartholdy und der „Bergmannsgruß" von Anacker (das verbindende Gedicht von einem Anstaltslehrer gesprochen) zu Gehör gebracht. Das Concert-Publicum nahm die Leistungen des Vereins mit Befriedigung auf, und ernteten auch mehrere einzelne Chöre, z. B. „Bardengesang" von Silcher und „Sonntags am Rhein" von C. Seiffert, vielen Beifall.

Zofingen. Obgleich die Zeit während des Winters hier in der Schweiz eine bewegte, kriegerische war, so vermochte sie doch nicht auf die Ausübung der Musik da, wo diese einmal heimisch geworden, hemmend einzuwirken. So erhielten Sie bereits Berichte aus St. Gallen, Basel, Genf, Zürich u. a. O., und ich theile Ihnen deßhalb mit, was bei uns in dieser Zeit geschehen ist. In unsern vier Abonnementconcerten kamen, außer verschiedenen Solovorträgen, unter der Leitung des Musik-Dir. Dr. Eugen Petzold, sämmtlich sehr gelungen, folgende Werke zur Aufführung: Am 22. November, das „Freudenfest" von Danzi und die „Zigeuner" von Jul. Becker, vorher die Ouverture zu „Preziosa"; am Weihnachtsfest, die Symphonie C dur mit der Schlußfuge von Mozart und das „Vaterunser" von Naumann; am 15. März, Friedensmarsch aus „Rienzi", Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen", Hochzeit-Chor aus „Der Rose Pilgerfahrt" und „Jubel-Ouverture" von Weber; am 29. März, die „vier Menschenalter" von Franz Lachner. Am Charfreitage kam in der Kirche „der sterbende Jesus" von Rosetti zur Aufführung. R. Schumann war für unser Publicum noch neu; obiges Bruchstück aber machte guten Eindruck, und es soll deßhalb im Laufe dieses Sommers das ganze Werk zu Gehör gebracht werden, damit das Publicum Gelegenheit erhält, auch mit Rob. Schumann, wie im vorigen Jahre mit Wagner und Berlioz, nähere Bekanntschaft zu machen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Siegfried Saloman und seine Gattin halten sich gegenwärtig in Frankfurt a. M. auf und gedenken dort, oder nach Eröffnung der Badesaison in Homburg, Wiesbaden u. s. w. Concerte zu veranstalten.

Der Kölner Männer-Gesangverein unter der Leitung F. Weber's beabsichtigt, in der zweiten Hälfte des nächsten Monats in London einzutreffen, um zwölf Concerte zu geben, die wie bisher von Mitchell arrangirt werden.

Ander befindet sich jetzt zu einem längeren Gastspiel in Hamburg.

Ernst will, nach Beendigung der londoner Saison, eine längere Kunstreise durch Deutschland unternehmen.

L. Lacombe hat Paris einige Zeit verlassen und bereist Südfrankreich; seine Concerte sind sehr besucht und seine Programme enthalten nur Werke der besten Richtung: von Bach, Mozart, Clementi, Beethoven, Weber, Chopin u. s. w.

In einem Abschiedsconcerte, welches die prager Primadonna, Frl. Brenner, daselbst am 17. April gab, spielte A. v. Adelburg die „Sonnambula-Phantasie" von Lipinski mit großem Beifall. Auch eine Composition desselben, „Meeresfahrt", nach einem selbstverfaßten Gedicht, für Sopran, Alt, Violine und Clavier, kam zur Aufführung.

Th. Ritter in Paris giebt ein Concert, worin Berlioz u. a. zwei neue Ouverturen Ritter's dirigiren wird. Wir hoffen mehr davon zu erfahren.

Karl Gollmick in Frankfurt a. M. hat sich nach vierzigjährigem Orchesterdienst von demselben zurückgezogen und wird sich, dem Vernehmen nach, pensioniren lassen.

Musikfeste, Aufführungen. In Manchester wird zum 5. Mai eine große Ausstellung veranstaltet. Zur Eröffnung wird ein großes Concert, unter Leitung von Hallé und unter Mitwirkung von Clara Novello, stattfinden, wobei dreihundert Personen sich betheiligen werden. Die C moll Symphonie und Mendelssohn's „Walpurgisnacht" kommen zur Aufführung. Hallé wird Beethoven's Es dur Concert spielen.

In Frankfurt a. M. wurde Bach's „Matthäus-Passion" vom Cäcilienverein zum zweitenmale aufgeführt, nachdem auch bereits die Passion nach dem Evangel. Johannes im vorigen Jahre gegeben worden war. — Ebendaselbst wurde auch die neunte Symphonie seit vierundzwanzig Jahren zum erstenmale vollständig (mit dem Schlußchor) in einem Concerte des Capell-M. Gustav Schmidt aufgeführt.

In Elberfeld hat der dortige Gesangverein Bach's „Matthäus-Passion" einstudirt, scheint aber aus confessionellen Gründen eine Aufführung in der Osterzeit nicht für passend gefunden zu haben, dieselbe soll erst nach Ostern stattfinden.

In Glogau führte die Singakademie ein neues Oratorium ihres Directors, Ludwig Meinardus, auf. Wir hoffen, daß dieses Werk des sehr geschätzten Componisten bald in weiteren Kreisen bekannt wird; es heißt „Simon Petrus".

Das Programm des Musikfestes in Aachen wird neuerdings mitgetheilt; es enthält: Messias (erster Pfingsttag), Symphonie von Franz Schubert, Cantate Nr. 7 und 21 von J. S. Bach, „des Sängers Fluch" von Rob. Schumann und „Festklänge", symphonische Dichtung von Liszt (zweiter Pfingsttag). Am dritten Tage findet das herkömmliche Künstlerconcert statt. Von mitwirkenden Künstlern werden genannt, außer dem Dirigenten Liszt, Frl. Louise Meyer aus Wien, Schneider aus Leipzig, Göbbels aus Köln, Dalle-Aste aus Darmstadt, Singer aus Weimar und Hans v. Bülow.

Neue und neueinstudirte Opern. Kittl's Oper, „die Franzosen vor Nizza", ist in Prag nach dreijähriger Ruhe wieder mit großem Beifall in Scene gegangen.

In Hamburg wurde „Casilda" vom Herzog von Koburg, mit Beifall zum erstenmale gegeben.

In Dessau kam der „Tannhäuser" unter Musik-Dir. Thiele's Leitung zur Aufführung.

In Braunschweig kam Verdi's „Sicilianische Vesper" zum erstenmale zur Aufführung. Verdi findet natürlich allemal sein Publicum.

Wieder eine neue Oper, „Malvina", von Eduard Hamel in Hamburg, kam daselbst zur Aufführung.

Verdi's „Troubadour" wurde in Hamburg mit gutem Erfolge gegeben; in Weimar wurde er ebenfalls aufgeführt.

Musikalische Novitäten. Ferd. Hiller hat ein neues Oratorium, „Saul", vollendet. Die Dichtung ist von Moritz Hartmann.

Auszeichnungen, Beförderungen. Goria hat von der Königin von Spanien das Ritterkreuz Karls III. erhalten. So ehrt man in Spanien die langjährigen Verdienste der industriellen Künstler unserer Zeit.

Vermischtes.

In den „Oesterreichischen Literaturblättern" gab G. Nottebohm vor kurzem eine ausführlichere Besprechung der von der leipziger Bachgesellschaft veranstalteten „Gesammtausgabe der Werke Seb. Bach's", bei Gelegenheit des vor kurzem veröffentlichten sechsten Jahrganges, welcher die H moll Messe enthält. Er giebt zunächst einige aus den Vorreden entnommene Notizen über den Stand des Unternehmens und spricht — wie sich dies ja von selbst versteht — seine Anerkennung nicht blos über das preiswürdige Unternehmen selbst, sondern auch über die musterhafte Führung desselben, die vortreffliche Ausstattung u. s. w. aus. Aber auch einige Wünsche fügt er bei, die er im Interesse des Ganzen der Beachtung empfiehlt, und die wir deßhalb im Auszuge hier mittheilen wollen. Man möge sich zunächst auf Werke bedeutendster Art beschränken und die unbedeutenderen, bis die Veröffentlichung jener gesichert, für spätere Jahrgänge zurückhalten. Man möge nur gleichartige Stücke in einem Bande vereinigen, nicht Heterogenes zusammenstellen. Dagegen sei wol wieder eine Gleichartigkeit der Stücke, wie sie der dritte Band anstrebe, übertrieben. Eine weitere Bemerkung betrifft die verschiedene Schreibart einiger Verzierungen. Im dritten Bande sei durchgängig die alte Bezeichnungsweise der Verzierungen beibehalten, während in allen übrigen Jahrgängen kaum ein anderes als unser gewöhnliches Trillerzeichen zu finden sei. Endlich wird noch der Weitschweifigkeit einiger Vorreden gedacht; diese seien nicht frei von Abschweifungen und Unwesentlichkeiten, und es heißt in dieser Beziehung: „Wir wünschen nicht, daß die Redaction irgend aufhöre, Redaction zu sein, aber wir wünschen, daß sie auch nicht etwas Anderes sein wolle."

Am 14. April wurden beide italienische Opern in London eröffnet: Unter Lumley's Direction in Haymarket mit den „Puritanern", im Lyceum (Royal ital. Opera) unter Gye's Leitung mit der „Favorita". Man verspricht sich keine sehr glänzende musikalische Saison.

Das abgebrannte Opernhaus zu Coventgarden soll auf der alten Stelle wieder aufgebaut werden; im Juni wird Prinz Albert den Grundstein dazu legen.

Druckfehlerberichtigungen. Nr. 15, S. 159, Sp. 2, Z. 9 v. u. ist statt „neueren" zu lesen: reineren. Ebendaselbst S. 160, Sp. 1, Z. 19 u. 20 v. u. ist „zur Ouverture" zu streichen.

Intelligenzblatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. **Nr. 18.** Den 1. Mai 1857.

Die Aesthetik der Tonkunst.

Wir haben bis jetzt fünf Briefe, Referate über die Vischer'sche Aesthetik aus der Feder des Hrn. E. v. Elterlein enthaltend, veröffentlicht, und es werden noch zwei oder drei derselben folgen, bevor das Ganze vorläufig zum Abschluß gebracht, d. h. bis zum Beginn der Aesthetik der Tonkunst fortgeführt ist. Doch ist mit dem bereits Gegebenen das Abstracte beseitigt und alles Spätere bewegt sich auf concreterem Boden.

Entsteht die Frage nach dem Zweck dieser Mittheilungen, so bemerke ich zunächst, daß diese Auszüge nicht auf flüchtiges Lesen berechnet, sondern zu wiederholter genauer Lecture bestimmt sind. Geschieht dies, so ist der Vorschub, der damit dem Studium des Werkes selbst geleistet wird, die Erleichterung des Verständnisses für den Ungeübteren, sehr bedeutend, und wenn auch zuerst dadurch nur eine Uebersicht des Gedankenganges mehr äußerlicher Natur, zunächst für das Gedächtniß, gewonnen würde. Ein zweiter Vortheil erwächst aus solchen Mittheilungen für diejenigen, die sich sofort mit dem Werke selbst noch nicht befassen können oder mögen, und dies ist die Mehrzahl. Jene großen wissenschaftlichen Resultate, welche bisher nur das Eigenthum der in sich abgeschlossenen Wissenschaft waren, werden dadurch einem größeren Kreise mindestens zugänglich und in etwas geläufig, und es ist an sich selbst schon ein Gewinn, auch wenn denselben unmittelbar weiter keine Folge gegeben werden könnte. Gehören doch die Leistungen der Deutschen auf dem Gebiete der Aesthetik zu den größten geistigen Thaten derselben.

So wichtig indeß die hier angegebenen Zwecke sind, so erscheinen dieselben doch nur von secundärer Natur im Vergleich mit dem Nachstehenden:

Nicht blos um Vischer's Werk handelt es sich. Ich glaube, daß die Zeit gekommen ist, wo die Aesthetik der Tonkunst alles Ernstes in Angriff genommen werden muß, und nicht blos streng wissenschaftlich und in Büchern, sondern mehr erfahrungsmäßig und in der Tagespresse, mit der Bestimmung einerseits, damit das was bisher schon festgestellt wurde, in das allgemeine Bewußtsein übergehe, und anderseits, um Neues zu gewinnen, und späteren vollständigeren Leistungen vorzuarbeiten. Zwei Stufen in der Auffassung der Tonkunst sind in neuerer Zeit durchlaufen worden. Die erste ist die der psychologischen Beschreibung des künstlerischen Eindrucks, zur Geltung gebracht insbesondere durch Fr. Rochlitz, und fortgesetzt bis herein in die dreißiger Jahre. Auf der zweiten Stufe war das Bestreben vorzugsweise darauf gerichtet, das was früher nur als unbestimmtes Gefühl zum Bewußtsein kam, auf bestimmte Vorstellungen zurückzuführen, den Inhalt nicht blos als Gefühl zu erfassen, sondern als Gedanken-Bestimmung, und damit zugleich dem Zusammenhange der Erscheinungen näher zu treten. Dies war die Aufgabe, die ich mir vorzugsweise stellte, in dies. Bl. sowol, als auch in meiner „Geschichte der Musik". Der neue Schritt, der nun zu thun nothwendig wird, — und die Zeit drängt mit Macht darauf hin, — besteht darin, nicht blos durch subjective innere Erfahrung den künstlerischen Geist zu erfassen, sondern aus der objectiven Gestalt des Tonstücks heraus ihn zu erkennen, aus der äußeren technischen Gestaltung heraus das Innere, den geistigen Gehalt zu begreifen. Das Princip selbst habe ich vor langen Jahren schon einmal ausgesprochen,

und Hanslick hat neuerdings dasselbe gethan, nur daß dieser falsche Consequenzen gezogen hat, so daß, streng genommen, kein einziger seiner Sätze stichhaltig ist. Es thut dies — beiläufig erwähnt — der schon früher von mir anerkannten Trefflichkeit seiner Leistung, der wissenschaftlichen Klarheit, mit der er seinen Gegenstand erfaßt, durchaus keinen Eintrag. Auf wissenschaftlichem Gebiete kommt es nicht ausschließlich darauf an, daß **einer allein** schon unmittelbar das Wahre erfaßt, es ist schon ein großes Verdienst, wenn jemand so zu fragen versteht, daß eine bessere Antwort, als bis dahin möglich war, auf die Frage folgen kann, oder wenn er ausschließlich auf negative Weise seinen Gegenstand fördert. Beides thut Hanslick, das Letztere, indem er glücklich gegen frühere Träumereien ankämpft. Nun aber kommt es darauf an, auf dem jetzt gefundenen richtigen Wege wirklich weiter zu gehen, und nicht sofort wieder abzuirren, auf einem Wege, dessen Verfolgung dem Musiker in der That eine neue Welt zu öffnen verspricht, und ich betrachte dies, nachdem manches Bisherige vorläufig und bis auf einen gewissen Grad erledigt ist, **als eine der weiteren Aufgaben, welche sich diese Bl. zu stellen haben.** In diesem Sinne haben die Auszüge aus **Vischer's** Aesthetik die Bedeutung, den Gegenstand einzuleiten, ihn vorzubereiten, soweit möglich, eine Orientirung darüber anzubahnen; mit diesem Bewußtsein wurden jene Referate aufgenommen.

Der Werth der Aesthetik der Tonkunst ist nicht blos ein streng wissenschaftlicher, sie befriedigt nicht ausschließlich nur das Interesse des Erkennens, **auch die praktische Bedeutung derselben kann eine außerordentliche sein**, sobald sie selbst nur erst zu einiger Reife gediehen ist. Oder zweifelt man daran, daß eine große Menge der gegenwärtigen Streitigkeiten plötzlich von selbst aufhören müßte, wenn die ästhetischen Sätze, welche dieselben zur Voraussetzung haben, bereits festgestellt oder allgemeiner bekannt wären? Nur ein Beispiel zum Beleg. Eine Hauptfrage ist die nach der Form zum Inhalt, und in der Tonkunst ist dieselbe von ganz besonders großer Schwierigkeit. Ist dieselbe entsprechend gelöst, ist zur Klarheit entwickelt, wie in der Tonkunst sich **der Inhalt die Form schafft, sonach das Primitive ist, und dann doch nur an der Form und somit als ein blos Secundäres erscheint**, — Hanslick giebt darüber durchaus Unzulässiges, wie spätere Untersuchungen nachweisen müssen, — so sind mit einem Schlage auch alle Zweifel über Zu- oder Unzulässigkeit von Formveränderungen, z. B. bei Liszt's Symphonischen Dichtungen, beseitigt. Sie sind nicht blos zulässig, sie sind nothwendig, in einem Grade, daß wir jede neue Form willkommen heißen müssen, vorausgesetzt, daß sie **schön** sei, und nicht **willkürlich gemacht**, sondern aus den bisherigen Gestaltungen naturgemäß hervorwachsend. Es geht demnach hier mit dem bezeichneten Fortschritt wie in allen menschlichen Dingen. Ein Zeitalter ist in Zweifeln und Irrthümern befangen, und spannt vergeblich alle Kräfte an, sich daraus emporzuringen. Ist das Wort des Räthsels gefunden, so blickt man lächelnd zurück auf eine solche Epoche, die mit einemmal zur Bedeutungslosigkeit zusammenschrumpft. Jetzt ist insbesondere die Möglichkeit zum weitern Vordringen gegeben, da die beiden bezeichneten Stufen erst ihre Erfüllung gefunden haben mußten, bevor weiter fortgegangen werden konnte.

Natürlich handelt es sich hier zunächst nicht um philosophische Untersuchungen; im Gegentheil, die Praxis muß den Ausgangspunct darbieten, und von ihr aus ist erst weiterhin zur strengeren Wissenschaft vorzugehen. Dies ist der Weg, den jetzt alle Wissenschaften einschlagen, und der auf dem Gebiete der Naturwissenschaften bereits zu großen Resultaten geführt hat. Auch für die Aesthetik der Tonkunst verspricht ein solches Verfahren eine endliche Lösung des so lange vergeblich Ersehnten.

Fr. Br.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder mit Pianoforte.

H. G. v. Bülow, Op. 11. Ballade für Pianoforte. — Mainz, Schott. Pr. 1 fl. 30 kr.

———, Op. 5. Lieder für eine Singstimme. — Hamburg, Fritz Schuberth. Pr. 20 Sgr.

In dem erstgenannten Werke des als Virtuose allgemein gefeierten, als Componist aber noch nicht nach Verdienst gewürdigten Tonkünstlers, der Ballade für Pianoforte, finden wir einen erheblichen Fortschritt ausgesprochen gegen die früher erschienenen Salonpiècen. Schon das Victor Hugo entlehnte Motto des Werkes: O poète, je vois dans ton âme blessée remuer jusqu'au fond la profonde pensée, — belehrt uns, daß der Verf. hier dem leichten Unterhaltungstone entfliehen, ernste und ergreifende Bilder vor unseren Gedanken aufrollen will. Aber nicht allein der erhabenere Stoff trägt diese Composition über die früheren empor, auch die vollendetere technische Handhabung läßt sich nicht verkennen und das Werk als einen bedeutenden Fortschritt begrüßen. Es vereint diese Ballade eigentlich alle Eigenschaften in sich, die einer Composition das Prädicat „meisterhaft" zu verleihen nöthig sind. Die formelle Haltung, in vielen Dingen originell und abweichend, läßt doch nirgends Fluß und Glätte vermissen; die harmonischen neuen Folgen, denen wir auf jeder Seite zu Paaren begegnen, sind zwar oft überraschend, aber stets von ästhetischer Berechtigung, und darum acceptabel (nur eine einzige derselben, die gleich auf der ersten Seite im Recitative auftritt, könnte gewagt genannt werden); die Themen selbst sind klar ausgeprägt, durchweg sehr edel und dem Charakter des

Tonstückes entsprechend, theilweise auch von großem und melodischem Reiz und durch eine feine, geschickte Verarbeitung bei ihrer Wiederkehr in der Wirkung noch gesteigert. Der Claviersatz endlich ist mit einer bei v. Bülow vorauszusetzenden großen Kenntniß der instrumentalen Wirkungen geschrieben, und darf im besten Sinne des Worts brillant genannt werden. Wir sagen im besten Sinne, da es bekanntlich eine Brillanz des Claviersatzes giebt, die mit sehr wohlfeilen Mitteln zu erreichen ist. v. Bülow aber, der mit einer hier und da vielleicht allzu großen Scheu dem schon Dagewesenen ausweicht, und in Inhalt, Form, Verarbeitung und harmonischer Umkleidung stets das Neue sucht, bringt dies Princip auch hier zur Anwendung. Wir begegnen nirgends abgebrauchten Clavierfiguren, sowenig wie irgendwo uns ein phrasenhafter Gedanke aufstößt, finden dagegen auch die neuen Passagen, die wegen ihrer Ungewöhnlichkeit allerdings schwer erscheinen, doch so zweckmäßig gesetzt, daß sie von einem geübten Spieler überwunden werden können. Denn sie sind durchaus praktisch und liegen in der Hand. Einzelne Schwierigkeiten sind vielleicht auch ohne Nachtheil für die Composition zu ändern oder zu vereinfachen, und im großen Ganzen ist die Aufgabe dann eine durch tüchtiges Studium wol zu lösende. So wünschen wir denn dem Werke eine sehr verdiente, möglichst rasche und weite Verbreitung. Die Liebhaber der geistreichen Musik werden ihre vollkommene Rechnung dabei finden, und zugleich ist, wie wir mit besonderem Vergnügen wahrnehmen, durch eine Menge schöner, inniger Stellen auch auf die Forderungen des Gemüthes Rücksicht genommen. Möge uns der so hoch geehrte Autor nun nicht verargen, wenn wir uns schließlich noch eine kleine Krittelei erlauben, die das rhythmische Element in dieser Ballade trifft. Im Ganzen dasselbe anzugreifen, fühlen wir keine Berechtigung, da der Verfasser an vielen Stellen auch seine Befähigung zu rhythmischer Belebung documentirt hat. Im Schlußsatze des Stückes aber dürfte eine Monotonie nicht leicht zu läugnen sein, die in der lang andauernden Wiederholung der manchmal viertactigen, gewöhnlich zweitactigen Abschnitte ihren Grund hatte und durch kleine Einschaltungen oder Weglassungen leicht hätte umgangen werden können. Uebrigens ist diese Stelle die einzige, welche einen „vernünftigen" Vorwurf hervorzurufen berechtigt ist. Auch ist dieselbe zu gleicher Zeit wieder durch Schwung und Leidenschaft so ausgezeichnet und von solcher hinreißenden Wirkung, daß einem minder aufmerksamen Beobachter die rhythmische Gleichförmigkeit fast entgehen kann. — Kommen wir nun auf die Lieder zu sprechen, so können wir, trotzdem die Opuszahl eine viel frühere Entstehung vermuthen läßt, doch ebenfalls nur sehr Gutes über dieselben berichten. Durchgängig erblicken wir auch hier, wie in der Ballade, eine vollständige Reife und Fertigkeit, sehr viele geistreiche Züge im Einzelnen, wie stets bei diesem Componisten und dabei eine gewisse gemüthvolle Naivität der Empfindung, die neben diesem geistreichen Elemente höchst wohlthuend wirkt. Die Texte sind, mit Ausnahme des allerdings fortwährend zu neuen Compositionen anregenden Heine'schen „Fichtenbaumes", solche, die noch keine zu ausgedehnte musikalische Garderobe besitzen und, wie zu erwarten, hinsichtlich der Auffassung und Declamation vortrefflich behandelt worden. Am meisten sagte uns der „Fichtenbaum" zu, der hier in ganz origineller Weise componirt ist, und bei gutem innigen Vortrage geradezu ergreifend wirken kann. Ein sehr störender Druckfehler auf der letzten Zeile desselben, der sich in der Vortragsbezeichnung findet (statt „sehr rasch", soll „sehr weich" stehen), muß hier erwähnt werden. Neben ihm mag das reizend einfache, naive und dabei doch harmonisch originelle Volkslied von Immermann genannt werden. Sehr innig und in seiner charakteristischen, wahren Declamation ausgezeichnet, erweist sich Meißner's „Wunsch", dagegen erscheint von matterer Färbung das auch poetisch etwas matte Lied H. Grimm's. Das erste („Freisinn" von Goethe) ist aber sehr frisch und trägt soviel von burschikosem Uebermuth an sich, daß wir fast vermuthen möchten, es stamme aus den Universitätsjahren des Componisten. Ganz originell besonders und liebenswürdig berührt uns in diesem Stücke das reizende Nachspiel. Da die Lieder gesanglich keine großen Schwierigkeiten aufzuweisen haben, auch die obwol sehr bedeutungsvolle und gewählte Pianofortebegleitung keine Hindernisse hinsichtlich der Ausführung bietet, so wollen wir nicht verfehlen, all denen, welche Bedürfniß nach einer würdigen Vermehrung des Gesangrepertoires in sich fühlen, dieselben zu empfehlen. Sie sind Hrn. J. Stockhausen gewidmet, können aber, da sie nur mäßigen Stimmumfang verlangen, sowol von einem Tenor, als von einem hohen Bariton vorgetragen werden.

Felix Dräseke.

Aus Berlin.

(Fortsetzung und Schluß.)

Lassen Sie mich nun noch zweier interessanter Kammermusik-Soiréen gedenken, welche ihrer Zeit schon in der „Kleinen Zeitung" eine Erwähnung fanden, aber einer ausführlicheren Besprechung sehr werth sind. Die eine derselben, von Hrn. R. Radecke und A. Grunwald veranstaltete, trug den Namen einer Gedächtnißfeier für Robert Schumann, und versetzte die Berliner in die ihnen unangenehme Nothwendigkeit, einen ganzen Abend Schumann'sche Musik erdulden zu müssen, da das Concert im Abonnement stattfand und die Demonstration eines leeren Hauses nicht sich zeigen konnte. Eröffnet ward die Abendunterhaltung durch ein wenig bekanntes Werk Beethoven's, einen elegischen Gesang

für vier Singstimmen mit Quartettbegleitung, Op. 118, welcher, wenn auch gedanklich nicht hochbedeutend, doch durch eine bei Beethoven in diesem Maße seltene Weichheit und Innigkeit der Empfindung einen äußerst lieblichen und ergreifenden Eindruck machte. — Schumann war durch Werke aus allen Perioden vertreten, doch hätten wir gewünscht, daß aus der letzteren bedeutendere gewählt worden wären, als die Stücke im Volkston und das spanische Liederspiel. Erstere sind für Clavier und Violoncell geschrieben und wirken bei guter Besetzung des letzteren Instrumentes besonders durch schöne Klangwirkungen, erscheinen aber langweilig, wenn sie auf der Violine und in so matter Weise, wie an jenem Abend, vorgetragen werden. Das spanische Liederspiel jedoch ist, mit Ausnahme der wirklich reizenden und originellen Anfangsnummer, durchweg ein so schwaches, seinen Schöpfer ganz verläugnendes, nicht selten die Grenze der Trivialität berührendes Werk, daß es wol einmal aufgeführt, aber nicht seinen Platz in einer Gedächtnißfeier des großen Meisters finden durfte, die leider hier in Berlin ebenso gut noch hätte eine Einführungsfeier genannt werden können. Doch wurde hierdurch einem Tenoristen, Hrn. Brückner, früheren Schüler des leipziger Conservatoriums, Gelegenheit geboten, vor die Oeffentlichkeit zu treten und lebhafte Anerkennung seiner hübschen Mittel einzuernten, zugleich aber auch dem versammelten Publicum (welches dem Liederspiele an seinen „populärsten“ Stellen einen lebhaften Beifall spendete) das Mittel an die Hand gegeben, aufs neue seinen schon rühmlichst bekannten Kunstsinn zu documentiren. Anerkennenswerth war jedenfalls die Wahl des Quartetts, dessen Clavierpartie Hr. Radecke ganz vorzüglich und mit großer Wärme durchführte, und noch mehr die der symphonischen Etuden, Op. 13, deren äußerst schwierige technische Bewältigung dem genannten Künstler ebenfalls vollständig gelang und große Anerkennung einbrachte, wenn auch das virtuose Element etwas einseitig in den Vordergrund trat, und manchmal auf Kosten des innigen Ausdrucks. — Einer ganz vorzüglichen Leistung der Frau Würst, welche die Lieder „Mit Myrthen und Rosen“ und „Frühlingsnacht“ zu sehr schöner Geltung brachte, und das letzte, von der hiesigen Kritik für zu phantastisch und melodielos befunden, auf allgemeines Verlangen wiederholen mußte, wollen wir noch schließlich gedenken. — Kommen wir nun zur Besprechung der anderen vorhin erwähnten Kammermusik-Aufführung, der letzten Triosoirée der HH. v. Bülow, Laub und Wohlers, so brauchen wir nur auf das Programm derselben zu verweisen, um von den großartigen Genüssen, die uns hier zutheil wurden, zu überzeugen. Wir hörten Volkmann's B moll Trio, Liszt's Claviersonate in H moll, die R. Schumann gewidmet ist, und Beethoven's Es dur Trio, Op. 70, in, wie sich bei diesen Künstlern von selbst versteht, ganz meisterhafter Ausführung. Und was die Aufnahme der Compositionen betrifft, so befinde ich mich ebenfalls in dem angenehmen Falle, des Publicums Haltung lobend anerkennen zu müssen. Volkmann's herrliche Schöpfung, durch welche sich der Componist seinen Namen errang, hörte auch ich zum erstenmal und wurde tief davon ergriffen. Ebenso scheint es der Mehrzahl des versammelten, sehr gewählten Auditoriums ergangen zu sein, denn war auch der laute Applaus kein besonders auffallender zu nennen, so konnte man doch ohne Mühe bemerken, daß das Publicum an vielen Puncten bewegt wurde, sichtlich jedenfalls mit fortwährender Spannung dem Verlaufe des Ganzen folgte, und mit den lauten Beifallsbezeugungen zurückhielt, weil die Fremdartigkeit des Werkes einerseits, die Anwesenheit seiner Schulmeister andererseits ein öffentliches derartiges Aussprechen seiner Anerkennung noch verhinderte. Anders verhielt es sich mit Liszt's genialem Werke, welches in einer Ausführung, die wol, außer dem Componisten selbst, jetzt niemand in der Welt erreichen wird, geradezu zündete. Hier konnten die Zuhörer zweifelhaft lassen, ob sie den Vortragenden allein, oder mit ihm zugleich den Tondichter auszeichnen wollten, und waren deßhalb in der Aeußerung ihres Entzückens sorglos freigebig. Hr. v. Bülow, welcher hier eine Leistung gab, die sowol durch die Klarheit und Glätte in der Bewältigung der technischen Schwierigkeiten, wie auch besonders durch die geniale, feurige Erfassung des geistigen reichen Gehaltes eine in jedem Sinne des Wortes vollendete genannt werden mußte, und seine früher gegebenen noch zu überragen schien, wurde gerufen und somit seiner Virtuosität eine Anerkennung gezollt, die zwar bei jedem andern seiner Vorträge auch am Platze gewesen wäre, hier aber gewiß dem Werke selbst mitgalt. Jedenfalls muß man es für einen groben Verstoß gegen die Wahrheit erklären, wenn der Berichterstatter der Nationalzeitung von einer passiven Haltung des Publicums sprach, da sich diese doch nicht durch Hervorruf zu äußern pflegt. Aber auch im Uebrigen war die Kritik (?) dieses Herrn voll solcher unziemlichen Ausdrücke und sowenig dem Tone entsprechend, den der Referent eines nichtmusikalischen Blattes gegenüber einem Künstler ersten Ranges anzuwenden hat, daß im Interesse allgemeiner Künstlerehre ein energischer Protest sämmtlicher Musiker Berlins gegen solch unerhörte Arroganz durchaus am Platze gewesen wäre. Da dies nicht geschehen, so gestatten Sie mir wenigstens die Erzählung einer erheiternden Geschichte, welche zu gleicher Zeit einen Aufschluß über die Sonderbarkeit mancher Referate zu geben nicht ungeeignet sein dürfte. Der schon erwähnte Berichterstatter der Nationalzeitung, dessen Gewohnheit es geworden, Mendelssohn auch in seinen frischesten Werken stets der Manierirtheit zu zeihen, dagegen von Schumann alles zu acceptiren, was er geschrieben, und es voll Beethoven'schen Geistes zu finden, hatte eines Tages, nicht lange nach Neujahr, über Gade zu schreiben. Gade's

Name ist hier wenig genannt, und der Componist gehört deßhalb zu den „Neueren", mithin Verworfenen. Unser Referent, der überhaupt keine Gelegenheit vorübergehen läßt, gegen die Neuerer zu polemisiren, und dieselbe gewöhnlich bei der Besprechung von Beethoven's letzteren Werken findet, zieh natürlich den armen Gade der Weltschmerzlichkeit, Verschwommenheit, Grübelei ꝛc. Und zwar welches Musikstückes wegen? Etwa wegen seiner Ossian-Ouverture? Das hätte allerdings einen Sinn gehabt, da die erwähnten Eigenschaften hier durch den Stoff bedingt sind, und die Recensenten nur zu häufig den Componisten wegen der treuen musikalischen Wiedergabe seines gewählten Stoffes zur Rede setzen. Aber nein! In der Ouverture „Im Hochland", diesem jugendfrischen, glänzenden, fast einen übermüthig lustigen Charakter bekundenden Tongemälde wollte der Referent Weltschmerz, Verschwommenheit, Grübelei ꝛc. und schließlich eine ungemeine Aehnlichkeit mit der schon öfter hier gehörten, in den Symphoniesoiréen bereits Repertoirstück gewordenen Ossian-Ouverture bemerkt haben. Da ich mir nun nicht zusammenreimen konnte, daß in zwei so gänzlich verschiedenen, ihrem Charakter nach geradezu sich entgegengesetzten Tonstücken, eine so ungeheuere Aehnlichkeit aufzufinden sei, ohne daß Nebenumstände die Betrachtung derselben veränderten, so beschloß ich, diesen nachzuspüren, und fand mein Streben sofort vom besten Erfolge gekrönt. In der in Rede stehenden Symphoniesoirée war nämlich die Hochland-Ouverture gar nicht aufgeführt worden, sondern, wie ich aus einem andern Berichte über dasselbe Concert erfuhr, die schon oft vorgeführten „Nachklänge aus Ossian". Daß unter diesen Umständen eine Aehnlichkeit des Originals mit sich selber begreiflich erscheinen mußte, versteht sich von selbst; daß aber zu gleicher Zeit durch diese „heitere" Thatsache der Beweis geliefert wird, wie sehr nachlässig der Referent des genannten Blattes mit seinen Berichten zuwerke geht, dürfte wol auch niemand bestreiten wollen. Denn jedenfalls darf man doch von einem Kritiker verlangen, daß er den Namen des Werkes, über welches er schreiben will, kenne, und anderseits auch musikalisch genug sei, um eine schon öfter gehörte Composition bei einer neuen Aufführung auch wiederzuerkennen. Soweit scheint aber dieser Herr, welcher Liszt und Wagner wie Schulknaben behandelte, in seiner musikalischen Bildung noch nicht vorgeschritten zu sein. Doch genug hiervon, da ich meinem Berichte noch Einiges hinzuzufügen habe.

Wie Sie schon wissen, hat Clara Novello in diesen letzten Monaten Berlin entzückt, und ihrem ersten Concerte, infolge des großen Interesses, welches das gesammte Publicum für ihre Leistungen an den Tag legte, allmählich noch sechs andere hinzugefügt, die stets außerordentlich besucht waren. Mir war nur dem ersten beizuwohnen vergönnt, und zwar zu meinem Bedauern, da der Genuß, welchen mir der herrliche Gesang der berühmten Künstlerin gewährte, zu einem der schönsten gehört, welchen ich von Gesangscelebritäten empfangen habe und ich eine Vervielfältigung desselben gewünscht hätte. Denn in unserer Zeit ist es schon eine Seltenheit, einen Gesang zu vernehmen, dem man ohne eine gewisse Beängstigung folgen kann, geschweige denn einen solchen, der fortwährend genug Stoff zur Bewunderung bietet, um jedes sorgenvolle Gefühl von vornherein nicht aufkommen zu lassen. Clara Novello, schon lang als Größe in der musikalischen Welt gefeiert, besitzt noch immer eine sehr sympathische, volle, in allen Regionen weich und angenehm klingende Stimme, die durch eine vortreffliche Bildung für die Lösung der schwierigsten Aufgaben befähigt erscheint. Am glänzendsten kann sich allerdings das Material und die Schule der Sängerin in italienischen Stücken bewähren, und der Vortrag des „Come é bello" von Donizetti, steht uns unter ihren Leistungen am höchsten. Gleichwol beschränkte sich ihr Repertoire an diesem Abend nicht allein auf derartigen musikalischen Flitterkram. Wir hörten auch die bekannte Arie aus Haydn's „Schöpfung", „Nun beut die Flur", und das ebenfalls viel gesungene „Dove sono" aus Mozart's „Figaro", und erfreuten uns auch diese Vorträge in hohem Maße, da sie, wenn auch hier und da durch einige unnöthige Verzierungen überladen, in seltener technischer Vollendung und mit Wärme und Innigkeit ausgeführt wurden. Letzteres betone ich besonders deßwegen, weil man die Künstlerin, die nun einmal Engländerin ist, eben dieses Umstandes wegen, aber wie mir scheint sehr irriger Weise, der Kälte beschuldigt hat. Unterstützt wurde ihr Concert durch die Vorträge mehrerer Solisten, von denen blos die des Hrn. v. Bülow erwähnt werden müssen. Mit seiner bekannten Meisterschaft spielte derselbe drei, hauptsächlich das virtuose Element in den Vordergrund stellende Stücke: Les pâtineurs von Liszt, eine Transscription eines Schubert'schen Liedes von demselben und die reizende Invitation à la polka eigener Composition. Doch war das Publicum diesen wirklich blendenden Leistungen gegenüber an diesem Abende so lau, daß ich es für meine Pflicht halte, sie hier nach Verdienst zu würdigen.

Endlich muß ich noch des dritten und letzten Abonnementconcerts gedenken, mit welchem leider der Stern'sche Orchesterverein in diesem Jahre seine Thätigkeit beschloß. Leider! muß ich sagen, da ich auf einen zweiten Cyklus, der Wagner, Liszt, Berlioz brächte, umsonst gehofft habe. Doch wird, wie ich höre, noch ein Extraconcert veranstaltet werden, in welchem die Haroldsymphonie und Mazeppa zur Aufführung kommen sollen. Möge es glücklich zustande kommen, und endlich einmal dauernden Erfolg haben! In dem zu besprechenden Orchestervereinsconcerte war übrigens auch eine Nummer von Berlioz, „Die Flucht nach Egypten" (d. h. der zuerst er-

schienene Theil der Trilogie) zur Aufführung gelangt, und hatte sich bei einer ganz vorzüglichen Wiedergabe einer sehr warmen Aufnahme zu erfreuen. Gleichfalls vollendet mag die Ausführung der Beethoven'schen Phantasie genannt werden, bei welcher Chor und Orchester mit einander wetteiferten und nur durch Herrn v. Bülow übertroffen wurden, der mit wirklich genialem Uebermuth seine schwierige Aufgabe löste, und die herrliche Pianofortepartie zu einer von mir nicht geahnten Bedeutung zu steigern wußte. Die andern noch zu Gehör gebrachten Stücke waren Schubert's C dur Symphonie, welche in einer kaum zu rechtfertigenden, durch Anwendung schnellerer Tempi leicht zu umgehenden Verstümmelung, sich auch diesmal nicht die Sympathie des Publicums zu erwerben vermochte; Reinecke's Ihnen bekannte Ouverture zu „Dame Kobold", ein mattes und gedankenarmes Werk, das jedoch in einer schwungvollen Ausführung und bei nicht zu läugnenden technischen Vorzügen eine ziemlich günstige Aufnahme fand.

Soviel für diesmal. Denn von den Symphoniesoiréen, deren Programme mich nie zum Besuche lockten, kann ich wieder nichts erzählen, und Verdi's „holzstoßige" Oper, „Il Trovatore", welche hier jetzt die Stütze des Repertoires bildet, habe ich noch nicht sehen können. Da aber das Meisterwerk dieses Zukunftscomponisten, welcher Wagner als Bahnbrecher für seine Compositionen in Deutschland zu gebrauchen denkt, äußerst spaßhaft und amusant sein soll, werde ich mir diesen Genuß nicht entgehen lassen, und Ihnen vielleicht später Einiges darüber mittheilen. Biterolf.

Aus Wien.

(Schluß.)

Auch das zweite Concert des Männergesangvereins hat bereits stattgefunden, und nur ausnahmsweise wird der Verein diesmal noch ein drittes mit Orchester veranstalten. Die hervorragendsten Nummern desselben bildeten Mendelssohn's „Wasserfahrt", Rich. Wagner's Pilgerchor aus dem „Tannhäuser", der mit besonderem Enthusiasmus aufgenommen wurde und für das nächste Concert zur Wiederholung mit Orchester bestimmt ist, endlich ein Chor von Herbeck („Morgengebet" nach Eichendorff), der, wenn es ihm auch an zusammenhaltender Kraft gebricht, doch im Detail so geistvoll gedacht und künstlerisch empfunden ist, daß man ihn als einen neuen Beweis für das hervorstechende Talent dieses noch so jungen, so begabten Künstlers ansehen kann, der auch als Dirigent so Eminentes leistet. Außerdem wären noch zu nennen ein Quartett („Ueber allen Wipfeln ist Ruh") und ein Quintett („Hüttelein" nach Rückert) von Liszt, von welchen das zweite ansprach, ein hübscher Chor von Mair und ein in manchen Einzelheiten recht interessanter, im Ganzen aber doch jenes dithyrambischen Schwunges, den das Gedicht („Beim Feste" nach Geibel) gefordert hätte, entbehrender Chor von Esser.

Eine ob ihrer Ungewohnheit auffallende Erscheinung waren in diesem Winter die mehrfachen Componistenconcerte. Drei Namen hat unsere Chronik diesfalls zu verzeichnen: Gall, Langwarra und Goldmark. Alle drei sind noch ganz junge Männer. Am anspruchsvollsten trat der erstgenannte auf mit einem Claviertrio, einem Streichquartett und einer Symphonie. Er fiel am vollständigsten durch — nicht beim Publicum, das ja fast ausschließlich aus geladenen Freunden bestand — sondern bei der Kritik. In der That fehlt es ihm vorläufig noch an allem und konnte man auch keinen entwickelungsfähigen Keim wahrnehmen. Insbesondere die Symphonie ist ein schauderhaftes Machwerk. Dem Concerte des Hrn. Langwarra, der sich nur auf Kammerwerke beschränkte, wohnte ich nicht selbst bei. Man lobte an seinen Arbeiten die geschickte, fleißige Factur, das ernste Streben. Dasselbe läßt sich auch von den Arbeiten des Hrn. Goldmark sagen, der mit einer Ouverture, einem Clavierquartett, einigen Liedern und einem Psalm debutirte. Eigentlich schöpferisches, sich in einer bestimmten Eigenthümlichkeit aussprechendes Vermögen möchte wol kaum in ihm liegen. Man vermißt den warmen Lebensathem, den höheren Pulsschlag. Aber einen guten, musikalischen Sinn, gewissenhafte Studien und ein achtbares secundäres Talent werden ihm nicht abzusprechen sein. Namentlich ist das Clavierquartett auszuzeichnen, dem in einzelnen Theilen sogar hübsche, interessante Erfindung nachgerühmt werden kann.

Was Einzelconcerte betrifft, so war in diesem Winter das Pianoforte ebenso schwach, als die Violine auffallend stark vertreten. Von heimischen Violinvirtuosen ließen sich hören die HH. Strauß und Rappoldi, als Gäste erschienen die Gebrüder Holmes, Sessa, Frassinetti und Bazzini. Der Totalität nach als der bedeutendste unter diesen ist unbedingt Bazzini anzuerkennen. Seine Technik ist eine immense, auch das Kühnste, Gewagteste gelingt ihm mit unfehlbarer Sicherheit, die Leichtigkeit seiner Bogenführung ist bewunderungswürdig, seine Tonbildung von einer ganz eigenthümlichen Weichheit und Milde, sein Vortrag auf das geschmackvollste ausgebildet. Er gefällt denn auch außerordentlich, und seine beiden letzten Concerte, die er im Theater an der Wien gab, waren sehr besucht. Sein eigentliches Genre ist freilich das Zierliche und Bizarre, sein Ton ist klein, der große Styl seinem Spiele fremd. Ueber die anderen genannten Virtuosen habe ich Ihnen schon das letztemal das Nöthige mitgetheilt.

Das Pianoforte war in bemerkenswerther Weise nur durch Frl. Nanette Falk, bekanntlich eine Schülerin der Frau Clara Schumann, vertreten. Ist ihr auch keine hervorragende Bedeutung weder vom künstlerischen,

noch virtuosen Standpuncte aus zu vindiciren, so sind ihre Leistungen doch sehr schätzenswerth und ansprechend. Gewisse Chopin'sche und Mendelssohn'sche Sachen (z. B. das Fis moll Capriccio) spielt sie mit vollendeter Feinheit und Grazie. Sie gab zwei Concerte mit dem ehrendsten Erfolge. Ein Concert Frl. Rosa Kastner's ist mir entgangen.

Zu bedauern ist, daß Director Hellmesberger seinem ersten Quartettcyklus diesmal keine weitere Folge gegeben hat, und jetzt, wo bereits der Frühling blühend und duftend auf uns eindringt, ist nicht mehr darauf zu rechnen. Auch mir dringt dieser Duft verlockend ins Gemach und ladet mich ein, die Feder wegzulegen.

Ich habe Ihnen diesmal wahrlich nicht viel mehr, als einen statistischen Bericht gegeben. Ich zögerte eben zu lange, und wie will man dann die Masse bewältigen? Nehmen Sie also für diesmal vorlieb.

Es.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Weimar. Am 21. April fand im Hoftheater zu Weimar ein großes Concert unter Liszt's Direction statt. Zur Aufführung kamen darin im ersten Theile das Oratorium „Winfried und die heilige Eiche bei Geismar“, von D. H. Engel, Dichtung von Wilhelm Osterwald; im zweiten Theile Liszt's symphonische Dichtung „Prometheus“ und die Chöre zu Herder's dramatischen Scenen, „Der entfesselte Prometheus“, mit verbindender Declamation von Richard Pohl. Engel's Werk wurde bereits vor einigen Jahren in Halle aufgeführt und diese Bl. brachten damals einen Bericht über dasselbe von dem verstorbenen Klauer. Auch ich fand das günstige Urtheil, welches dieser damals fällte, bestätigt. Das Werk zeigt ein mehr als gewöhnliches Talent. Der Componist besitzt einen guten musikalischen Fond, gesunde melodische Kraft und Frische der Phantasie. Man begegnet diesen Eigenschaften nicht blos hier, sie finden sich mehr oder weniger in Allem, was der Componist bisher veröffentlichte, auch in den kleinen Sachen vor, so in den instructiven Uebungsstücken, welche im vorigen Jahre erschienen, und sind die Ursache, daß man sich gern damit beschäftigt. Daß dazu ein echtes Kunststreben sich gesellt, bedarf kaum einer besonderen Bemerkung. So macht auch das in Rede stehende Werk einen guten Eindruck, und da es keine besonders großen Schwierigkeiten bietet, so ist dasselbe für Concertaufführungen zu empfehlen, und es wäre wünschenswerth, wenn es im Druck erschiene. Dem entsprechend war auch die Aufnahme eine recht beifällige. Der Text von Osterwald gehört zu den bessern, und der Componist hat denselben sehr gut zu benutzen verstanden. Was zur Zeit zu wünschen übrig bleibt, ist größere Schärfe und Präcision des Ausdrucks. Der Componist muß mehr mit der Sprache herausgehen; er hat den charakteristischen Ausdruck im entsprechenden Grade noch nicht immer in seiner Gewalt. Auch fühlt man hier, daß er, als er dieses Werk schrieb, noch nicht vollständig entwickelt war, und daß ihm hier und da die Erfahrungen fehlten über die wirkungsreiche Gestaltung eines derartigen großen Ganzen. Was aber besonders für ihn spricht, ist, daß man den Eindruck hat, wie sein Talent über das gegenwärtig Gegebene übergreift und daß es nur einer weiteren Entwickelung bedarf, um noch Bedeutenderes zu vollbringen. — — Liszt's symphonische Dichtung „Prometheus“ eröffnete den zweiten Theil. Sie erscheint mit den nachfolgenden Chören als Ouverture zu denselben, und da sie mit diesen auch musikalisch in innerem Zusammenhange steht, so bildet sie mit ihnen ein geschlossenes Ganze. Dieses Ganze nun ist so imposant und zeigt eine Großartigkeit, wie sie für denjenigen unerwartet sein muß, der noch nicht eingesehen hat, daß Liszt eine viel reichere und größere Natur ist, als man bis vor kurzem glauben wollte, und daß deßhalb diese Natur, in der Zeit der höchsten Kraftentwickelung angekommen, uns fortwährend durch Neues und Ungeahntes überraschen muß. So tritt uns hier abermals eine neue, bisher von dem Componisten noch nicht zur Darstellung gebrachte Seite entgegen. Es ist die Herbheit und Strenge des Styls, die antike Haltung; und diese Seite ist nicht blos an Liszt für uns neu, die musikalische Literatur hat, mit Ausnahme Gluck's, überhaupt wenig Beispiele dafür. Natürlich kann hier nicht von einem wirklichen Zurückversetzen, einer etwaigen Nachahmung, wie sie auf musikalischem Gebiete speciell auch gar nicht möglich ist, die Rede sein. Es ist damit nur gesagt, daß die Empfindungsweise, obschon wesentlich auf modernem Grunde ruhend, der Vorstellung des Antiken sich nähert. Ist doch ein anderes Verhalten diesem letzteren gegenüber, selbst auf dem Gebiete der Poesie und der bildenden Künste, in der Neuzeit überhaupt nicht zulässig. Ebensowenig ist diese Stimmung die einzige, im ganzen Werke festgehaltene. Wie die Dichtung Gelegenheit giebt zu viel mannichfaltigerem Ausdruck, so hat auch diese der Componist überall benutzt, und es sind insbesondere die Chöre der Winzer und der Schnitter, welche Veranlassung zu bewegterem, heiterem Ausdruck gaben. Aber auch diese beeinträchtigen keineswegs den Grundcharakter; im Gegentheile, die Consequenz, die Einheit des Styls ist gerade eine der hervorstechendsten Eigenschaften der Composition. Diese feste Haltung insbesondere ist es, welche wesentlich dazu beiträgt, die Macht und Größe des Eindrucks zu erhöhen, und das Ganze im antiken Geiste erscheinen zu lassen. — Ich beschränke mich hier auf diese kurze Bezeichnung des Grundcharakters, obschon Dichtung und Musik Stoff zu umfangreicher Besprechung geben würden. Was diese letztere betrifft, so hat der Componist — um mich eines Goethe'schen Ausdrucks zu bedienen — Vieles in dieselbe „hineingeheimnisset“, aber gerade deßhalb ist sie so reich, daß ein einmaliges Hören durchaus nicht genügt, um sich Alles zum Bewußtsein zu bringen. — Das Concertrepertoir hat durch dieses Werk eine

neue großartige Bereicherung erhalten. Es tritt in eine Stelle mit „Egmont“, „Sommernachtstraum“, „Athalia“, und die sehr geschickte, sich möglichst an das Original anschließende verbindende Declamation von Pohl macht es zu Concertaufführungen besonders geeignet. Allerdings werden Jahre vergehen, bevor dasselbe allgemein zugänglich, bevor es populär werden kann. Es setzt ein in hohem Grade gebildetes Publicum voraus, und selbst einem solchen ist das Antike weniger zugänglich, als man gemeinhin glaubt. Doch kann anderseits ein wirkliches Eindringen umsoweniger ausbleiben, als die Wirkung in der That eine gewaltige ist und Chöre, wie insbesondere der der Winzer, überall zünden müssen, selbst bei erstmaliger Aufführung. So war auch die Aufnahme vonseiten des weimarischen Publicums eine glänzende, und der ebengenannte Chor wurde stürmisch dacapo verlangt.

Fr. Br.

Leipzig. Eine Hauptprüfung im Conservatorium fand am 23. April im Gewandhause statt; die Productionen bestanden nur in Solospiel und Sologesang, da eine binnen kurzem in Aussicht gestellte zweite Prüfung meist Compositionen der vorzüglicheren Schüler zur Kenntniß bringen soll. Die Vorträge im Ganzen bewiesen, daß besonders, die technische Seite der Kunstbildung betreffend, die Studien im hiesigen Conservatorium jedem jungen Musiker nur fruchtbringend sein können; die Leistungen erfüllten mehr oder weniger die Ansprüche, welche man zu einer Prüfung in einer höhern Kunstanstalt mitzubringen berechtigt ist, in recht erfreulicher Weise; von zweien aber kann man sagen, daß sie darüber hinausgingen: es waren die Vorträge der Herren Johan Naret-Koning aus Amsterdam (Concert für Violine von Molique Nr. 5, erster Satz) und Frederick Lindholm aus Stockholm (Concert fantastique von Moscheles). Beide Künstler stehen bereits in eigener Selbständigkeit der künstlerischen Freiheit nahe; das Spiel des Hrn. Koning geht aus wirklich innerem musikalischen Leben hervor; seine, wenn auch nicht glänzende, so doch edle und warme Tonbildung ist sehr wohlthuend. Hr. Lindholm besitzt einen guten Anschlag, viel Eleganz und zwanglose Sicherheit; die Eigenthümlichkeit seines musikalischen Wesens schien jedoch weniger in dem an und für sich schönen Concert von Moscheles zur Geltung zu gelangen, wie es beim Vortrage von Chopin ꝛc. der Fall gewesen wäre. Nächstdem zeichnete sich Hr. Heinrich Rupp aus Mainz (Es dur Concert von Beethoven) durch schönen Anschlag und sauberes und feines Detail aus; dem Vortrag im Ganzen konnte man mehr Kraft und größere Uebersicht wünschen. Auch Frl. Wilhelmine Döring aus Darmstadt befriedigte mit Variationen und Finale aus dem Septett von Hummel durch Kraft und ziemlich freie Selbständigkeit des Vortrags. Hr. Edward Sidney Smith aus Dorchester spielte Caprice für Violoncell von Kummer mit recht schönem und ausgebildetem Ton und einer von guten Studien zeugenden Technik. Dem Frl. Frederique Benamin aus Hamburg wollte die Ausführung des G moll Concertes von Mendelssohn nicht so wohl gelingen wie es vielleicht geschehen wäre, wenn nicht Befangenheit ihrer Sicherheit Eintrag gethan hätte. Aber davon abgesehen, erkennt man ihre Ausbildung als noch keineswegs vollendet, weder rein technisch noch geistig. Klarheit in Passagen und Gleichmäßigkeit des Anschlages werden sich hoffentlich noch mehr entwickeln. Hr. Max Scherek aus Posen entfaltete im Adagio und letzten Satz aus dem vierten Concert für Violine von David einen ziemlich glänzenden Ton und kecke Sicherheit, aber noch sehr wenig ausgebildetes inneres Leben. Der junge Gerhard Brassin, welchen wir, ich weiß nicht in wie viel Prüfungen des Conservatoriums bereits gehört haben, wurde noch mit einem Concert von Beriot vorgeführt. Das Publicum kennt seine Leistungen bereits als für seine Jahre technisch nicht unbedeutende. Der Sologesang war nur durch Hrn. Georg Egli aus Chur vertreten, dessen Stimme von edlem Metall und großem Umfang, leider etwas angegriffen, ihren schönen Wohlklang nicht ganz entfalten konnte. Nach weiterer Ueberwindung der Schule ist von dem Fleiße des wohlbegabten Sängers Gutes zu erwarten. Die Streichinstrumente waren von Schülern des Conservatoriums besetzt, die Blasinstrumente wurden von Hrn. Hermann Levi aus Gießen auf dem Pianoforte ausgeführt. Wir hoffen über den Genannten, welcher, zu den tüchtigsten Schülern des Instituts zählend, sich hier als musikalisch durchbildeter Partiturspieler zeigte, bei Gelegenheit der zweiten Prüfung mehr berichten zu können, auf welche wir überhaupt, durch die guten Resultate der diesmaligen veranlaßt, mit Theilnahme hinblicken. Ein Uebelstand sei noch erwähnt: Die übermäßig lange Dauer ($3^1/_4$ Stunde) der besprochenen Prüfung; man konnte bei den letzten Stücken vor Uebermüdung, welche durch die Monotonie des steten Streichorchesters mit Pianoforte noch verstärkt wurde, kaum den Vorträgen folgen, und doch halten wir es für Unrecht, den Leistungen junger zum erstenmal vor die Oeffentlichkeit tretender Künstler nicht mit aller Aufmerksamkeit und Theilnahme nachzugehen. Mitverschuldet wurde die Verzögerung durch lange Zwischenpausen, und wir erlauben uns noch den scherzhaften Rath, man möge künftighin den Clavierspielern passende Sitze am Instrument vorher ausprobiren, oder die gehörige Anzahl Notenblätter zur etwaigen Erhöhung derselben voraus berechnen.

D.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In Leipzig gastirt Frau Dr. Mampé-Babnigg. Sie trat bis jetzt im „Barbier“ und der „Jüdin“ auf.

Der junge Gernsheim giebt nächstens ein Concert in Paris, worin neben einem Streichquartett eigener Composition eines von Robert Schumann zur Aufführung kommen wird.

Roger wird im Juni und Juli auf den deutschen Bühnen gastiren.

Musikfeste, Aufführungen. Am 24. März veranstaltete Musik-Dir. Bratfisch in Stralsund eine größere Aufführung, die so ansprach, daß er veranlaßt wurde, am 2. April ein zweites Concert zu arrangiren, in dem mehrere Werke des ersten wiederholt wurden. Schumann's „Requiem für Mignon“, die Egmontmusik, die Ouverture zum „Wasserträger“ und der Frühlingschor aus den „Jahreszeiten“ kamen in dem ersten Concert zur Aufführung. Der Concertgeber spielte darin ein Mendelssohn'sches Con-

cert. Bei der zweiten Aufführung wurden das „Requiem für Mignon" und der Chor aus den „Jahreszeiten" wiederholt. Musik-Dir. Bratfisch spielte Weber's Concertstück. Außerdem kamen u. a. zur Aufführung: Schumann's Zwischenactmusik zu „Manfred", die schon vor zwei Jahren zu Gehör gebracht wurde, als Frau Clara Schumann dort concertirte, und Schumann's Musik zu Hebbel's Gedicht „Schön Hedwig". Die Trefflichkeit dieser Programme spricht für die künstlerische Gesinnung des Dirigenten, und wir brauchen daher kaum hinzuzufügen, wie Stralsunder Blätter dem Bestreben desselben, der höheren Kunst dort Eingang zu verschaffen, Anerkennung zollen, indem sie zugleich seine Leistungen als Pianist rühmen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dingelstedt ist vom Großherzog von Weimar zum Generalintendanten der Hofbühne und Capelle ernannt worden.

Todesfälle. In Bremen starb am 20. April der Musikdirector Dr. W. F. Riem, 78 Jahre alt.

Vermischtes.

In einer der letzten Nummern des pariser „Univers musical" befindet sich eine „eingehende kritische Besprechung" über Weber's „Oberon" und die Aufführung am Théâtre lyrique, wonach dem Kritiker Martin Angers allerdings keine allzugroßen Kenntnisse unserer Kunstverhältnisse nachzurühmen sein würden. Er sagt nämlich von Weber: „Es wäre zu wünschen, daß doch auch Weber's Opern Preciosa und Jubel aufgeführt würden. Die Ouverture der letzteren Oper (Jubel), aufgeführt in einem Concert des Conservatoriums hatte großen Erfolg." Der gute Mann hatte die Jubelouverture gehört und wünscht nun auch den Jubel selbst zu sehen. — Vom Libretto des Oberon sagt der Kritiker: „es sei nach dem berühmten Gedicht des Engländers Wieland". — Einen ähnlichen ergötzlichen Irrthum enthält die „Gazette musicale" in ihrer neuesten Nummer, wo in einer Notiz aus Weimar zu lesen ist, daß „der berühmte Maler Cornelius im Begriffe ist, eine zweiactige Oper zu vollenden."

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen &c.

Geistliche Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, der Blüthe des deutschen Kirchengesanges, herausgegeben von G. W. Teschner. 1. Lief. Johannes Eccard, Zwölf vier- und fünfstimmige Gesänge. Magdeburg, Heinrichshofen. Partitur 1 Thlr.

Die Verlagshandlung hat sich mit Herausgabe dieser schönen und, nach dem ersten Hefte zu urtheilen, mit Umsicht und Sachkenntniß redigirten Sammlung ein Verdienst erworben und sich alle Verehrer des protestantischen Kirchengesanges zu Dank verpflichtet. Wir wünschen dem Unternehmen den besten Erfolg, und empfehlen dasselbe angelegentlich allen Kirchenchören, wie überhaupt den Vereinen für gemischten Chor.

Concertmusik.

Arrangements.

W. A. Mozart's Clavierconcerte, für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von Hugo Ulrich. 2. Heft. Breslau, Leuckart. Pr. 2 Thlr.

Das zweite Heft dieser von uns schon mit Anerkennung genannten Arrangements enthält das D moll Concert. Auch die Uebertragung dieses Werkes ist eine äußerst geschmackvolle und von künstlerischem Verständniß zeugende.

C. M. v. Weber, Op. 32. **Adagio et Rondo** du grand Concerto pour Piano et Orchestre, pour deux Pianos concertants par Jean Promberger. Berlin, Schlesinger. Pr. 1⅔ Thlr.

Was in dieser Adolph Henselt dedicirten Bearbeitung des Weber'schen Werkes geboten wird, besagt der Titel. Den einzelnen Stimmen nach zu urtheilen, ist die Bearbeitung eine dem Zweck entsprechende und auch in größeren Aufführungen vorzuspielende.

Für Violoncell.

B. Hildebrand Romberg, Op. 6. Nr. 3. Nocturno für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Jowien. Pr. 15 Sgr.

Ein sehr ansprechendes Stück, das auch im Concert an seinem Platze sein würde. Die Pianofortebegleitung ist einfach, und wie es scheint, Arrangement einer Orchesterbegleitung — wenigstens ließe sie sich ohne Mühe für Orchester aussetzen.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Franz Liszt, Buch der Lieder Nr. 6. Angiolin dal biondo crin — Englein du mit blondem Haar — Gedicht vom Marchese C. Bocella, Uebersetzung von Ph. Kauffmann. Romanze für Tenor und Pianoforte. Neue Ausgabe. Berlin, Schlesinger. Pr. 15 Sgr.

Auch diese Romanze trägt den Stempel der Eigenthümlichkeit und Genialität, der alle Werke Liszt's auszeichnet, soweit diese Referenten bekannt sind. Ein anmuthiger, südländischer Duft ist über diese Composition ausgegossen, die mit sanftem Wellenschlage der Empfindung dahingleitet. So schön diese Romanze ist, so schwierig ist sie jedoch auch für den Sänger im Technischen, wie in der Auffassung; es dürfen sich also nur wirkliche Gesangskünstler an sie wagen, solche aber werden einen großen Eindruck damit erzielen. Auch dem Pianisten wird in der charaktervollen und auf den ersten Anblick einfach erscheinenden Begleitung eine keineswegs

leichte Aufgabe gestellt. Die Romanze ist auch in Transposition für Mezzo-Sopran oder Bariton erschienen. F. G.

D. H. Engel, Op. 24. Geistliche Melodien von Johann Wolfgang Frank, mit neuen Texten von Osterwald, für eine Singstimme mit Clavier neu bearbeitet. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 15 Ngr.

Diese Melodien erschienen zuerst in Hamburg bei Georg Rebenlein 1681 zu Dichtungen von Heinrich Elmenhorst, und sind neben ihrer Schönheit zugleich historisch interessant als zu einer Zeit entstanden, in der die Oper in Hamburg auch zum Volksschauspiel geworden, einen bedeutenden Einfluß nicht nur auf die Tonkunst im Allgemeinen, sondern auch speciell auf die kirchliche ausübte. Der Dichter Elmenhorst, selbst Geistlicher, war doch seinen eifernden Amtsbrüdern gegenüber ein rüstiger Kämpfer für das Schauspiel; Frank aber, obgleich nicht Tonkünstler von Fach, sondern Arzt zu Hamburg, hatte schon früher seine Thätigkeit vorzugsweise der Oper gewidmet, und innerhalb der Jahre 1679 bis 1686 deren vierzehn auf die hamburger Bühne gebracht (Winterfeld, evang. Kirchengef. Bd. II., S. 500). Nur die Melodien zu den Passionsgedanken tragen in der hamburger Sammlung entweder Frank's Namen oder die Anfangsbuchstaben desselben als bestimmten Nachweis seiner Autorschaft, den andern beiden Abtheilungen fehlt aber jedes Zeichen, wenngleich auf dem Titel alle unter seinem Namen vereinigt sind. Unter allen Umständen ist es ein verdienstliches Unternehmen des Hrn. Engel, diese sehr schönen und innigen Melodien der Vergessenheit entzogen und in ein neues Leben zurückgerufen zu haben; die Bearbeitung ist, wie nicht anders zu erwarten, mit durchaus feinem Verständniß der Aufgabe und Geschick ausgeführt, und vollkommen gelungen. Die Melodien selbst sind fast ganz unverändert geblieben, nur kleine Einzelheiten unserem heutigen Geschmacke entsprechender gebildet; deßgleichen sind inbetreff der Tonarten, wegen oft sehr hoher Lage im Original, sowie der Tactdarstellung, einige kleine, aber zweckdienliche Abänderungen getroffen. Die Harmonisirung und Clavierbegleitung sind vom Herausgeber neu, ganz im Geiste der Melodien ausgearbeitet, das Original enthält nur einen bezifferten, oft unseren heutigen Anforderungen nicht mehr genügenden Baß. Mit der Ersetzung der alten Elmenhorst'schen Texte durch Dichtungen von Osterwald kann man sich nur zufrieden erklären; die unendliche Länge der ersteren und ihre häufig breite Plattheit des Ausdrucks, neben allerdings kräftigen und innigen Gedanken, lassen uns den in einfachem und edlem Tone gehaltenen Osterwald'schen Dichtungen den Vorzug geben. Das ganze Werkchen, der häuslichen Erbauung gewidmet, kann nur auf das beste empfohlen werden; wie wir gehört, bereitet der Herausgeber auch eine vierstimmige Bearbeitung derselben Lieder vor, auf welche wir im voraus, als ein ebenfalls dankenswerthes Unternehmen, aufmerksam machen.

A. v. Dommer.

Instructives.

Für die Orgel.

André, Julius, Op. 25. Kurzgefaßte theoretisch-praktische Orgelschule. 2. Aufl. Offenbach, J. André. Pr. 8 fl. Schulausgabe in 25 Exemplaren zu 3 fl. 36 kr.

Der erste Abschnitt des Werkes liefert „Kurze Beschreibung der Orgel und ihrer Bestandtheile". Man solle hier nicht eine gründliche und gelehrte Abhandlung über die Entstehung und allmähliche Verbesserung der Orgel und ihrer einzelnen Theile erwarten. Wir stimmen dem Verf. bei. Was dem Schüler geboten wird, S. 3—10, ist ausreichend und von Belang. Wer sich später weiter bilden will in diesem Wissenszweige, greife nach den Werken von Schlimbach, Seidel, Töpfer u. a. m. — Der zweite Abschnitt giebt Winke über „Behandlung des Manuals". Sie sind der Praxis entnommen und werden in dieselbe einführen. Hierauf folgt „die Behandlung des Pedals", dann „des Pedals und Manuals zugleich oder das sogenannte obligate Pedalspiel, das triomäßige Spiel". Daß hier verschiedene Wege zum Ziele führen, wird jeder Praktiker zugeben. Wer André's Fingerzeigen folgt, wird sein Ziel auch erreichen. Die Individualität des Schülers muß hierbei stets im Auge behalten werden. Dem einen Schüler wird eine Art der Uebung schwer, die der andere mit Leichtigkeit durchmacht. Das Hauptaugenmerk des Lehrers sei gleich von Anfang herein, das obligate Spiel nicht zu vernachlässigen. Begangene Fehlgriffe bei dieser Art des Spiels lassen sich schwer wieder austilgen und verwischen. Auch versehe man nicht, die Kraft an mustergiltigen Stücken zu erproben. — Der zweite, praktische Theil, S. 17—115, beginnt mit den nöthigen Fingerübungen. Wer die zweiunddreißig Nummern recht inne hat, kann schon ans Werk gehen. Beigegeben sind die zwölf Dur- und Molltonleitern, vierstimmig bearbeitet. Es liegt in ihnen ein reicher Schatz von Harmonien. Einige weite Sprünge in den Mittelstimmen konnten durch Vertauschung der Intervalle vermieden werden. — Zwölf kurze Tonstücke für die rechte Hand allein, mit beigefügtem Pedal zum späteren Gebrauche, und zwölf dergleichen für die linke Hand u. s. w. enthalten viel Gutes, angenehm Eingehendes, für die Folge Bildendes, was auch von den sich hier anreihenden, mit Fleiß gearbeiteten vierundzwanzig Tonstücken in den gewöhnlichen Dur- und Molltonarten gesagt werden muß. Die Tonleitern und melodischen Uebungen für das Pedal bereiten das vollständige Orgelspiel vor. Der umsichtige Lehrer wird seine Ein- und Durchschnitte bei den ersten Capiteln machen und die Pedalübungen früh eintreten lassen. Bei den vierundzwanzig bearbeiteten Chorälen hätten wir zuweilen etwas kräftigere, weniger moderne Harmonisirung gewünscht. Seite 73 bis zum Schlusse, „Fughetten und Fugen", bieten guten Stoff zur Uebung im obligaten Spiele, wobei wir allerdings die Pedalzeile separat gedruckt zu sehen gewünscht hätten. Den Schluß bildet ein vom Herausgeber aus dessen Op. 19 entnommenes angenehm-süßes, doch etwas zu lang ausgesponnenes Trio.

Rb. Schb.

Für Gesang.

Ferd. Sieber, Op. 44—49. Sechzig leichte Vocalisen und Solfeggien mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. in sechs Heften complett 2 Thlr., jedes einzeln 15 Sgr.

Der um den Gesangunterricht als Lehrer, Componist und Schriftsteller hochverdiente Sieber giebt hier abermals ein instructives Werk, das Lehrern wie Schülern des Gesanges angelegentlich zu empfehlen ist. Die Uebungen zeigen, wie sehr der Componist die Menschenstimme und die Wege kennt, auf denen man zu künstlerischer Ausbildung dieses schönsten aller Instrumente gelangt; dabei sind sie äußerst melodiös und nichtsweniger als trocken oder langweilig. Die Pianofortebegleitung ist so leicht, daß sie ein einigermaßen musikalisch gebildeter Gesangschüler ohne Anstrengung selbst bewältigen kann, dieselbe also die Aufmerksamkeit des begleitenden Lehrers nicht von der Hauptsache beim Unterricht abzieht. Die beiden vorliegenden Hefte enthalten Stimmübungen für Sopran und Mezzosopran, in den folgenden wird der Componist Vocalisen und Solfeggien für Alt, Tenor, Bariton und Baß geben.

Bücher, Zeitschriften.

C. H. G. Davin, Elementar-Musiklehre. Zum Gebrauch für Seminaraspiranten rc. Erfurt, Körner. 7½ Ngr.

Das Schriftchen ist nach den bessern theoretischen Werken zusammengestellt. Hr. Davin, den wir als verständigen Orgelcomponisten kennen zu lernen Gelegenheit hatten, muß als Seminarlehrer am besten wissen, was Aspiranten bei ihrer Aufnahme in das Seminar in musikalischer Beziehung mitbringen, resp. leisten sollen. Sie sollen aber besitzen: „genaue Bekanntschaft mit der Tonlehre (dem Tonsystem, dem Notensystem, dem Tongeschlechte, den Tonarten) und der Rhythmik (Geltung der Töne, Pausen, Tempo, Tactarten u. s. w.) — Hr. Davin hat in dem vorliegenden Schriftchen den Präparanden-Lehrern in der That einen bequemen Leitfaden bei ihrem Unterrichte, und ihren Schülern ein leicht verständliches Handbüchlein geboten. Er geht bis zur Verbindung der Töne zu Melodien und Harmonien, sowie er schließlich kurze Andeutung über die Darstellungsmittel der Musik giebt. Seine Darstellung, kurz und bündig, auf Anschauung beruhend, verdient Lob. Das lebendige Wort des Lehrers wird die Masse flüssig, und selbst bei weniger begabten Schülern eingehend machen. Auch hier ist die Hauptsache: non multa, sed multum!

Rb. Schb.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

im Verlage von C. F. KAHNT in Leipzig.

(Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen.)

Adelburg, A. de, Op. 2. L'École de la Vélocité (Schule der Geläufigkeit) pour le Violon. 24 Études pour perfectionner l'agilité des Doigts. Liv. I. . . . . 25 Ngr.
———, Idem. Liv. II. . . . . 25 Ngr.
———, Op. 7. Grande Sonate pour Piano et Violon (G moll). . . . . 1 Thlr. 20 Ngr.

Brunner, C. T., Op. 270. Amusements des jeunes Pianistes, petites Fantaisies faciles et instructives pour le Piano. No. 15. *Weber, C. M. de,* Obéron . . . . 12½ Ngr.
———, Idem. No. 16. *Meyerbeer, G.,* Le Prophète . . . . 12½ Ngr.
———, Idem. No. 17. *Kreutzer, C.,* Nachtlager . . . . 12½ Ngr.
———, Idem. No. 18. *Bellini, V.,* Nachtwandlerin . . . . 12½ Ngr.

Cramer, J. B., Praktische Pianoforte-Schule, nebst Uebungsstücken und Vorspielen in den meisten Dur- und Moll-Tonarten. Neue durchgesehene und vermehrte Ausgabe . . . 1 Thlr.

Grützmacher, Fr., Op. 19ᵃ. 3 Romanzen. Nr. 1. Für Trompete mit Begleitung des Orchesters . . . . 1 Thlr.
———, do. do. do. mit Begleitung des Quartetts . . . . 15 Ngr.
———, do. do. do. mit Begleitung des Pianoforte . . . . 15 Ngr.
———, Nr. 2. Für Horn mit Begleitung des Orchesters . . . . 1 Thlr.
———, do. do. do. mit Begleitung des Quartetts . . . . 15 Ngr.
———, do. do. do. mit Begleitung des Pianoforte . . . . 15 Ngr.
———, Für Posaune mit Begleitung des Orchesters . . . . 1 Thlr.
———, do. do. do. mit Begleitung des Quartetts . . . . 15 Ngr.
———, do. do. do. mit Begleitung des Pianoforte . . . . 15 Ngr.

Grützmacher, Fr., Op. 19ᵇ. 3 Romanzen. Nr. 1. Für Violine mit Begleitung des Orchesters . . . . 1 Thlr.
———, do. do. do. mit Begleitung des Quartetts . . . . 15 Ngr.
———, do. do. do. mit Begleitung des Pianoforte . . . . 15 Ngr.
———, Nr. 2. Für Bratsche (Alto) mit Begleitung des Orchesters . . . . 1 Thlr.
———, do. do. do. mit Begleitung des Quartetts . . . . 15 Ngr.
———, do. do. do. mit Begleitung des Pianoforte . . . . 15 Ngr.
———, Nr. 3. Für Violoncell mit Begleitung des Orchesters . . . . 1 Thlr.
———, do. do. do. mit Begleitung des Quartetts . . . . 15 Ngr.
———, do. do. do. mit Begleitung des Pianoforte . . . . 15 Ngr.

Hekelius, Fr., Erinnerung an Leipzig. Original-Marsch für das Pianoforte 5 Ngr.

Hentschel, Th., Bären-Polka (Einlage in die Oper: „Der Maskenball") f. d. Pfte. 5 Ngr.
———, Dieselbe für grosses Orchester (geschrieben) . . . . netto 1 Thlr.

Louis, P., Mai-Röschen. Kleine vierhändige Stücke für zwei angehende Spieler des Pianoforte. Heft I . . . . 20 Ngr.
———, Idem Heft II . . . . 20 Ngr.

Stollberg, A., Der kleine Rekrut. Galopp nach Themen von Fr. Kücken f. Pfte. 5 Ngr.
———, Derselbe für grosses Orchester (geschrieben) . . . . 1 Thlr.

Wickerhauser, Nathalie, Op. 6. Sechs Lieder ohne Worte f. d. Pfte. Heft I 15 Ngr.
———, Idem Heft II . . . . 15 Ngr.

Wüllner, Franz, Op. 3. Zwölf Stücke für Pianoforte. Heft I . . . . 25 Ngr.
———, Idem Heft II . . . . 25 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. Nr. 19. Den 8. Mai 1857.

Vischer's Aesthetik,

eine Fundgrube für denkende Musiker.

Briefe an einen Musiker

von

Ernst v. Elterlein.

VI.

In der Eintheilung der individuellen Phantasie wiederholen sich die Theile des bisherigen Systems und geben die Eintheilungsgründe für verschiedene Reihen von Arten. Diese Reihen können aber in unendliche Verbindungen unter sich treten (§ 401). Die erste Reihe entsteht dadurch, daß der Inhalt des ersten Theils des Systems als Theilungsprincip auftritt. Also: einfach-schöne, erhabene und komische Phantasie. Hiernach würde z. B. die Phantasie Mozart's einfach-schön, die Beethoven's erhaben zu nennen sein. Diese drei Arten aber theilen sich wieder nach den verschiedenen Stufen der betreffenden Grundformen in Unterarten, und es bilden sich, wo die eine Art in die andere übergreift, dadurch neue Reihen; je reicher aber eine Phantasie, desto mehr Stufen oder sogar Grundformen wird sie umfassen. So greift Mozart's Phantasie in das Erhabene (Don Juan), Beethoven's Phantasie vielfach in das Einfach-Schöne über (§ 402). Ein zweiter Theilungsgrund ist durch die verschiedenen Reiche des Naturschönen gegeben: landschaftliche, thierische, menschliche, entweder allgemein menschliche oder geschichtliche Phantasie. Auch hier wieder Unterarten und neue Reihen durch Vereinigung und Uebergreifen (§ 403). — Das dritte Princip der Eintheilung liegt in den Momenten der Phantasie selbst. Dieses begründet zwei Eintheilungsreihen: zuerst eine solche, wo jedesmal die ganze und ungetheilte Phantasie vorausgesetzt ist, die sich aber wesentlich auf den Standpunct eines oder des anderen ihrer Momente stellt, und zwar entweder auf die Anschauung und Einbildungskraft, oder auf die Empfindung und Stimmung, oder endlich auf die eigentliche Phantasie, als reine innere Formthätigkeit. So entsteht eine bildende, auf das Auge und zwar entweder auf das messende (Baukunst), oder auf das tastend sehende (Bildhauerei), oder auf das eigentlich sehende (Malerei) organisirte; eine empfindende, auf das Gehör organisirte (Musik), eine dichtende, auf die ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit gestellte (Poesie) Phantasie (§ 404). — Ueber die empfindende Phantasie sagt V. noch dies: Im Acte der Anschauung wird das scharfe Fassen und das innige Gefühl des Gegenstandes unterschieden. Dieser giebt sein innerstes Leben in Bewegung und Laut kund, daher die besondere Vermittelung durchs Gehör, welches das Organ der unmittelbaren Theilnahme des subjectiven Lebens am Leben des Objects ist. Die Phantasie nun, welche von dieser Form der Anschauung ausgeht, stellt sich im Fortschritt zum inneren Schaffen auf den Boden des Moments der Stimmung. Diese, als Moment des Ganzen, bringt es noch nicht zur Gestalt, sondern webt in der dunklen Gährung des Gemüthes im Subject mit dem Gehalt im Object; legt sich aber die ganze Phantasie in den Standpunct dieses Momentes, so wird sie innerhalb desselben auch gestalten, und zwar im Elemente des Hörbaren, kurz hier ist die Musik vorgezeichnet. Die empfindende Phantasie, sagt V. weiter, kann sich mit allen Arten des vorhergehenden Paragraphen verbinden, nur aber so, daß sie

von jeder Sphäre des Stoffes, worauf diese Arten gerichtet sind, nicht die Gestalt, nicht die Gegenstände, sondern nur den Eindruck derselben auf das Gefühl zur reinen Form erhebt. Ebendaher wird sie vorzüglich die Sphären aufsuchen, wo volles und vertieftes inneres Leben sich kundgiebt, der empfindende Mensch ist namentlich ihr Stoff, und jemehr eine Sphäre des Stoffes Erregungen des innersten Lebens mit sich führt, desto willkommener muß sie ihr sein, so die Freude der Liebe, die Seelenkämpfe des Individuums; an allen geschichtlichen Stoffen aber wird sie eben diese Resonanz im Individuum aufsuchen, sich also auch hier auf den Boden des allgemein Menschlichen, und zwar in der Form der bewegten Individualität stellen. Das einfach Schöne und Erhabene ist ihr im reichsten Umfange, das Komische nur in sehr eingeschränktem Sinne offen. — Auch jene Arten gehen unter einander mannichfache Verbindungen ein. So wirkt, sagt V., die empfindende Phantasie objectiv, der bildenden ähnlich, als einfach religiöse Musik, subjectiv-objectiv der dichtenden ähnlich, als Oratorium (Epos) und Oper (Drama), in geschichtlicher Beziehung erscheint die alte Musik, wo der Rhythmus vorherrscht, bildend oder plastisch, die Herrschaft der Harmonie in der neueren echt musikalisch, dem Malerischen verwandter.

Eine andere Theilungsreihe ergiebt sich, wenn sich die Phantasie auf Kosten ihres Ganzen in eines ihrer Momente legt. So wird sie z. B., wenn sie sich auf die Einbildungskraft beschränkt, wild, verworren, wenn sie in der Empfindung und Stimmung stehen bleibt, gestaltlos innig, sentimental im tadelnden Sinne (§ 406). Die Musikgeschichte liefert dafür genug Belege. Nun vom Maß der Phantasie.

Die Phantasie ist reine Formthätigkeit, in welche der volle Gehalt der Idee ununterscheidbar aufgeht. Die erste Stufe der specifischen Begabung für dieses reine Formgebiet ist nun diejenige, worin die Formthätigkeit mit einer schnell zur Fertigkeit steigenden Leichtigkeit so geübt wird, daß der Gehalt im reinen Schein der Form zwar nicht fehlt, aber nicht selbstthätig, sondern durch Anempfindung an fremde Selbstthätigkeit erzeugt wird. In diesem Sinne trennt sich der Gehalt von der Form und tritt eine isolirte Gabe für die Technik der Phantasie auf. Diese isolirte Gabe der Technik der Phantasie ist das Talent. Es folgt nachahmend der vollen Phantasie in alle ihre Formen, ohne eine neue zu schaffen, bewegt sich an der Oberfläche, und die Mängel und Fehler, die ihm vorzüglich nahe liegen, sind die der Einbildungskraft (§ 409). — Dringt in diese relativ leere Formthätigkeit des Talentes die ungetheilte Fülle der Phantasie mit der Urkraft der Formen, welche Ausdruck großen und tiefen Gehaltes sind, zunächst nur das eine- oder anderemal, oder nur da und dort ein, so entsteht das fragmentarische Genie, dem die Fehler des Ueberschusses an Gehalt näher liegen. Es pflegt sich nicht gesund zu entwickeln, sondern zerfällt leicht mit sich und der Welt (§ 410). — Das reine und ungetheilte Wirken der Phantasie in einem Individuum ist Genie. Sein inneres Thun ist daher vor allem ein geistiger Proceß, der durch ursprüngliche Gewalt, Fruchtbarkeit, Sicherheit, Nothwendigkeit, Einfalt und stille Tiefe, die sich als Naivität in der ganzen Persönlichkeit kundgiebt, ebenso sehr ein Naturproceß ist und daher, ob zwar vom ersten Sturm und Drang, durch Kampf und Mühe, doch sicher zum Ziele, zur freien Nothwendigkeit, die sich selbst das Gesetz giebt, zur Besonnenheit, die doch Eingebung bleibt, sich hindurcharbeitet (§ 411). — Das Genie ist originell. Originalität als ein Schaffen dessen, was nie dagewesen und als Ganzes nicht nachgeahmt werden kann, schließt eine nur dem genievollen Subject eigene Weltanschauung, ein schlechtweg neues Weltbild in sich. Allein dies Weltbild ist, indem es das Allersubjectivste ist, vollkommen objectiv, die Sache selbst; denn das Eigenste des Genies ist eben dies, daß es ein objectiver Mensch ist. Genie ist im Centrum und das Centrum; weil es in sich die reine Menschheit findet, durchschaut es auch das Innerste der Menschheit außer ihm. Daher ist das absolut Neue, was es schafft, zugleich das Uralte, was in jedem Zuschauer geschlummert. Dadurch reißt das Genie hin, bezwingt, wird exemplarisch und bildet Schulen (§ 412). — Der volle Blick in die Tiefe ist ein ebenso voller in die Weite. Das Genie erzeugt sich aus wenigen Mitteln der Anschauung ein Weltbild, es erweitert sich zur Natur und Menschheit, als hätte es ihre verschiedenen Formen selbst durchlebt. Seine gereiften Phantasiegebilde fassen einen Ausschnitt des Weltganzen und in ihm dieses selbst in einen Ring, woraus kein Glied genommen werden kann (§ 413). Das Genie ist, weil es in einem Punct die höchste Kraft sammelt, mehr als das Talent und das fragmentarische Genie auf die bildende, empfindende oder dichtende Phantasie, ja nach Beschaffenheit auf die Unterart einer Art beschränkt. In verschiedenen Graden des Uebertrittes wendet es sich auch zu anderen Arten oder schärfer getrennten Unterarten, wirkt aber in diesen nur als Talent (§ 414).

Diese schlagenden inhaltsvollen Bestimmungen, in deren Hand auch die großen und kleinen Meister der Töne sich dem Musiker in manch neue Seiten der Beleuchtung stellen werden, erläutert V. in reichster Weise zu den einzelnen Paragraphen. Nur einiges sei mir gestattet daraus hervorzuheben. In betreff des Talents zu § 409: Ein Talent kann in der Technik mehrerer ganzer Zweige einer Kunst gewandt sein, nur ist es in keiner groß, wogegen das Genie zwar auf einen ganz vereinzelten Kunstzweig beschränkt und doch in ihm ganz Genie sein kann. An die äußere Technik ist hier noch nicht zu denken, diese hat eine lernbare und eine nicht lernbare Seite. An diese ist nicht zu denken, wenn das Talent

ein bloßer Techniker der Phantasie genannt wird, sondern daran, daß die Verschiedenheit in dem, was die Technik in geistiger Gewalt der Formen leistet, ihren Grund in der Verschiedenheit der inneren Formthätigkeit hat, daß in letzterer selbst der ideale Gehalt, der in die Form aufgeht, relativ trennbar ist von der letzteren, daß die so getrennte Blos-Form es ist, welche dem Talente zufällt. Es findet nach Vischer beim Talent ein Bruch zwischen der Form und dem Gehalte statt, der so beschaffen ist, daß jene mehr an Gehalt verspricht, als was sie leistet, ein täuschender Schein der Tiefe, eine Anziehung, die uns weiter und weiter führt, bis endlich zum Großen und Ganzen nur ein Härchen fehlt, und eben dieses Härchen ist das Große und Ganze selbst. Das Talent producirt mit dem Scheine der Form freilich auch den Gehalt, aber nicht selbst und ursprünglich, sondern so, daß es sich in den Gehalt, der eigentlich einem Andern gehört, hineinempfindet, sich ihm anempfindet, nicht dem Gehalte blos, sondern auch der Form, sofern sie groß ist durch Gehalt. Natürlich wird vorausgesetzt, daß diese Formen vom Genie schon in wirklicher Kunstdarstellung gegeben sind. Das Talent ergreift diese, faßt den Proceß der Phantasie von außen, macht sich von außen mit Gewandtheit in ihn hinein, fühlt auch den Gehalt nach, der darin liegt, aber weil er blos nachgefühlt ist, ist er nicht wahrhaft da, daher ist seine Form nicht erfüllter Schein, Erscheinung, sondern leerer, schließlich im Stich lassender Schein. Das Talent giebt nicht nur mittelmäßige Formen, nein, es giebt auch die großen, aber wie ihnen die Urkraft des eigenen Gehaltes fehlt, so fehlt ihnen selbst etwas, ein letzter Druck, der Punct auf das I. Es giebt kein Bild, keine Wendung, keinen einzelnen Gedanken des Genies, worauf das Talent im höchsten Feuer nicht auch käme, nur auf das Ganze nicht, sagt Jean Paul, und V. setzt hinzu: Es fehlt nicht nur im Ganzen, dieses kann bequem und rund sein, es fehlt an allem Einzelnen und am meisten an den Hauptstellen, wo der Blitz der Idee durchbrechen sollte. Beschränkung auf einen vereinzelten Zweig charakterisirt am wenigsten das Talent, denn anempfindend wirft es sich leicht in die verschiedensten, legt aber in keinen eine neue Weltanschauung, schafft daher, nachahmend wie es ist, auch keine neue weltbezwingende Form. Läßt sich nicht an Mendelssohn's und Schneider's geistlicher Musik mit ihrer Anempfindung Bach's und resp. Händel's recht schlagend das Wesen des Talentes erkennen? — Zum Begriff des fragmentarischen Genies (§ 410) bemerkt V. dieses erläuternd: „Es verhält sich bei ihm nicht so, daß zwischen eine Schönheit der Form, die nicht Wort hält, der baare Gehalt formlos durchbricht, sondern wahrhafte Schönheit, Einheit vollen Gehaltes und urgewaltiger Form bricht stellenweise durch, und dann erlahmen die Schwingen wieder; aber weil in den seichten Stellen der selbsterzeugte Gehalt vermißt wird, so scheinen die Silberblicke, obwol sie Einheit von Gehalt und Form haben, auf die Seite des bloßen Gehaltes zu fallen, und der Mann selbst im Gefühle der Getheiltheit seiner Natur wird, indem er die Quellen der ganzen Schönheit in vollere Strömung zu bringen versucht, wirklich absichtlich und pumpt häufig statt voller Schönheit nackten Gehalt oder bloßen Drang des Gehaltes herauf. Doch gewöhnlich wird das fragmentarische Genie, da wo es nicht Genie ist, mit der Leichtigkeit des Talentes wirken; manchen fragmentarischen Genies, welche daneben nicht Talente sind, fehlt aber auch diese Leichtigkeit, da wo sie nicht wahrhaft schön sind, bequem, gefällig, bestechend zu sein. Diese sehnen sich nach der guten Stunde, die selten kommt. Phantasiemenschen überhaupt sind als Stimmungskinder reizbar, launisch; die aber, bei denen es beinahe und manchmal ganz zur Phantasie strebt und welche in den Zwischenstunden das Talent nicht zur Verfügung haben, sind besonders launisch, reizbar, bitter, unglücklich; sie können die wirkliche Welt nicht ertragen, weil der reine Fluß, der ihre Härte in Schönheit verklärt, nur stockend in ihnen sickert; die Ungleichheit zwischen ihren einzelnen Gebilden oder den einzelnen Theilen desselben Gebildes ist daher zugleich ein Zwiespalt ihres Inneren mit der Welt. Sie fallen daher leicht in Wahnsinn, oder sie affectiren die Eingebung, machen ihre Naturseite, den Zufall und die höhere Trunkenheit zum Lebensgesetz im gemeinen Sinn, werden geniesüchtig, liederlich. Sie bleiben auf diese oder jene Weise in den Entwickelungsstufen der Persönlichkeit stecken, denn in ihnen wirkt nicht das Naturgesetz des vollen Geistes, der durch alle Hindernisse und Verirrungen sich des rechten Weges wohl bewußt ist. Sie werden immer von geringer Fruchtbarkeit sein. Die blitzende, springende und unharmonische Form des fragmentarischen Genies ist es, die man gewöhnlich geistreich, auf höherer Stufe (in einem Sinne des Beiwortes, der von dem des Hauptwortes abweicht) genial nennt." V. führt als Beispiele die Dichter Bürger, Lenz, Hölderlin an. Auch die Musik weist derartige Erscheinungen auf. — Das Genie aber, sagt V. zu §§ 411 bis 414, ist Vollblut, eine Urkraft; es muß schaffen, es kann nichts dafür, es verwundert sich selbst über seine Gebilde und ist daher naiv in allen seinen Aeußerungen, Menschen still, einfach, groß und nothwendig, wie die Natur. Das Genie sprudelt von Fruchtbarkeit, die Stimmung ist sein natürlicher Zustand; der Drang steigt bis zum Schmerz, läßt keine Ruhe. Die Gebilde stehen da, als hätten sie sich selbst gemacht, als verständen sie sich von selbst: das Ei des Columbus; ihre Tiefe ist still und ruhig, ihre Gewalt so sanft und mäßig als stark und übermenschlich. Das Genie entwickelt sich auch durch Kampf, seine ersten Gestaltungen sind oft stürmisch, leidenschaftlich überschwellend; die Naturdichtung geht zuende, es folgt die Abklärung, die Erhebung zur reinen

freien Gesetzmäßigkeit, die Periode der Reife. Im Kleinen und Einzelnen freilich läßt auch das reife Genie manche Masche fallen, es ist nicht so correct wie das Talent; wer den Mantel in großen Massen umschlägt, kann nicht nach jeder kleinen Falte sehen. Geisterschauer umweht diese Naturen, und wir treten in Scheu vor ihnen zurück, und doch sind sie wie andere Leute auch, zutraulich, kindlich, reine Menschen. Der Genius sieht der Welt ins Herz. — Das Genie nur nimmt das Talent an die Leine und zieht es mit sich, es sagt: die Regel bin ich, es ist lebendige, Person gewordene Regel und wird daher Gesetzgeber. Das Talent absorbirt sich nicht, kann daher sehr vielseitig sein, ein Tausendkünstler in bildender Kunst, Poesie, Musik; das Genie aber ist concentrirt auf eine bestimmte Art der Phantasie. Ein Musiker, sagt V. speciell, werde schwerlich in Kirchenmusik, liederartiger Melodie und Oper zugleich groß sein, eher in den beiden letzteren und ihren verschiedenen Stimmungen, der ernsten und heiteren. — An welchem Tonkünstler aber möchte sich einleuchtender das specifische Wesen des Genies entwickeln lassen, als an Mozart?

Vischer wendet sich nun zur Darstellung der Geschichte der Phantasie oder des Ideals. Er unterscheidet: das Ideal der objectiven Phantasie des Alterthums, das Ideal der phantastischen Subjectvität oder die romantische Phantasie des Mittelalters, und endlich das moderne Ideal oder die Phantasie der wahrhaft freien und mit der Objectivität versöhnten Subjectivität. Er giebt da fast eine förmliche Kunstgeschichte, ein specielles Referat würde zuweit führen, und speciell müßte es sein, um verständlich zu werden. Hier mögen die Musiker die Quelle, das Werk selbst studiren, wie ja dieses ganze Referat das Studium des Vischer'schen Werkes dem denkenden Musiker nicht ersetzen kann, sondern nur vorbereitender, orientirender Natur ist, zum besseren Verständniß der später folgenden speciellen Lehre von der Musik. Nur das sei zum Schluß dieses Briefes noch bemerkt, daß V. auch beim modernen Ideal der empfindenden Phantasie und ihres Aufschwunges seit dem vorigen Jahrhundert gedenkt. „Die innerlich wahrhaft befreite vertiefte Subjectivität der Deutschen weckt den großen, die fortschreitenden Italiener und die Süßigkeit ihres Wohllautes weit überholenden Schwung einer mächtigen, neuen wunderbaren Tonwelt. Die romantische Schule hatte auch ihren großen Musiker, und so mußte Beethoven, dieser musikalische Prophet angedeutet werden. Leere Süssigkeit, Lärm, Knalleffect, Prahlerei wird hierauf von glänzenden französischen und italienischen Talenten eingeführt." Die neuere und neueste Entwickelung des musikalischen Ideals aber übergeht Vischer.

Studien über Pianofortespiel.

Von

F. Brendel.

Aeußere Hilfsmittel.

Mit der fortschreitenden Entwickelung des Clavierspiels in neuerer und neuester Zeit ist zugleich eine große Menge von Vorrichtungen erfunden worden und theilweise in Gebrauch gekommen, welche die Bestimmung haben, der Natur zuhilfe zu kommen, und auf diese Weise das Studium zu erleichtern und zu unterstützen. Diese Vorrichtungen haben ebenso entschiedene Vertheidiger als Gegner gefunden. Eine große Zahl von Lehrern weist noch immer alle derartigen Hilfsmittel vonderhand, andere sind eifrige Vertheidiger derselben, wollen sie überall angewandt wissen oder beschäftigen sich vielfach mit neuen Erfindungen dieser Art. Der gewöhnliche Irrthum besteht hier, wie bei gewissen allgemein angepriesenen heilkräftigen Mitteln, dem kalten Wasser z. B. und den Heilmethoden der Medicin überhaupt, darin, daß die Vertheidiger jeden derartigen Apparat als ein für alle Fälle passendes Universalmittel anzupreisen gewohnt sind, was ganz gegen die Leistungsfähigkeit derselben ist, während bei geschickter Anwendung und im besonderen Falle viele derselben von dem besten Erfolg sein könnten.

Die stumme Claviatur. R. Schumann sagt in seinen in dies. Bl. veröffentlichten, später auch besonders abgedruckten „Musikalischen Haus- und Lebensregeln": „Man hat sogenannte stumme Claviaturen erfunden; versuche sie eine Weile lang, um zu sehen, daß sie nichts taugen. Von Stummen kann man nicht sprechen lernen." In einem ähnlichen Sinne spricht sich L. Plaidy in seinen „Technischen Studien" aus. Es heißt dort S. 7: „Man wende bei allen Uebungen kein mechanisches Hilfsmittel an, sei es der Kalkbrenner'sche Handleiter, das Herz'sche Daktylion, Logier's Chiroplast, die Trillermaschine oder die stumme Claviatur. Durch die Benutzung dieser Apparate werden sehr oft Hand und und Finger völlig verdorben und in jedem Falle wird eine schwer zu beseitigende Unselbständigkeit herbeigeführt." Ich bin der entgegengesetzten Ansicht, und behaupte, daß man nur dann auf einen Abweg gerathen würde, wenn man die stumme Claviatur — denn von dieser ist hier zunächst nur allein die Rede — als ein ganz allgemeines überall anzuwendendes Hilfsmittel gebrauchen wollte. Die Mängel derselben bestehen selbstverständlich zunächst darin, daß man nichts hört, und wenn man daher ihre Anwendung über Gebühr ausdehnen, alle technischen Studien auf sie verweisen wollte, so wäre das ein Unsinn ohnegleichen. Nicht blos, daß auf diese Weise kein Tonsinn gebildet würde, einer Menge von Unarten wäre Thor und Thür geöffnet. In besonderen Fällen jedoch ist sie, meinen zahlreichen Erfahrun-

gen nach, mit großem Nutzen zu verwenden. Es kommt demnach darauf an, die Anwendung zu lehren, einerseits die Fälle zu bezeichnen, wo sie wirklich mit Nutzen verwendet werden kann, anderseits vor einem Mißbrauch zu warnen. Dies sind nach beiden Seiten hin folgende:

1) Nicht um auf ihr zu lernen, zu studiren, benutze man die stumme Claviatur, wol aber geschehe dies von dem bereits vorgeschrittenen Clavierspieler, um auf ihr zu repetiren, um auf ihr die nothwendigen täglichen Uebungen mit stillstehender Hand ꝛc. durchzumachen. Der nächste Vortheil ist, daß man dem Gehör die Marter, diese Uebungen anzuhören, erspart, daß man es nicht abstumpft; denn sowenig dasselbe gebildet würde, wenn man alle Studien auf dieselbe verweisen wollte, ebenso sehr wäre es anderseits ein Extrem, wenn man nicht eine Schonung desselben, wo sie möglich ist, bereitwilligst benutzen wollte. Schädliche Folgen sind nicht zu befürchten, wenn eben nur schon gebildete Clavierspieler davon Gebrauch machen. Auch wird der gräuliche Uebelstand, das am frühen Morgen frische Gehör zu allererst mit solchen Uebungen zu martern und gleich von vornherein abzustumpfen, vermieden.

2) Nicht alle Pianofortespieler sind so glücklich, stets warme Hände zu haben. Manche leiden sehr an kalten Fingern. Für diese bietet die stumme Claviatur eine Erleichterung, besonders wenn sie kurz vor dem öffentlichen Auftreten benutzt wird.

3) Pianofortes mit überaus schwerem Anschlag und tiefem Fall der Tasten sind für die Meisten als Regel nicht zu empfehlen. Sie machen die Finger steif. Demungeachtet ist ein solches Tractement bei mäßiger Benutzung überaus bildend. Stumme Claviaturen sind also so einzurichten, daß sie schwereren Anschlag und tieferen Fall der Tasten haben, als die Pianofortes, auf denen man spielt, und ihre Benutzung gewährt dann den bezeichneten Vortheil ohne den zugleich erwähnten Nachtheil.

4) Bei einer derartigen Einrichtung der stummen Claviatur ist zugleich der Vortheil, den sie in den unter Nr. 1 bezeichneten Fällen gewährt, überaus groß. Man erreicht auf ihr in einer Viertelstunde, was man bei unausgesetztem Ueben auf dem Pianoforte kaum in einer Stunde erlangt. Die Finger werden schnell warm, geschmeidig, überhaupt auf die Uebungen des Tages schnell vorbereitet. Der schon geübtere Pianofortespieler hat daher jeden Tag seine Uebungen auf der stummen Claviatur zu beginnen. Doch ist eine einviertelstündige Benutzung hinreichend.

5) Es giebt viele Leute, die erst in späteren Jahren noch etwas Clavierspielen lernen wollen, und die daher mit durch Schreiben und anderen Beschäftigungen gänzlich verdorbenen Händen, steifem Gelenk und Fingern herzukommen. Für diese ist die stumme Claviatur mit schwerem Anschlag und tiefem Fall ein ausgezeichnetes Hilfsmittel, um zugunsten künftiger Geläufigkeit die Finger etwas zu maltraitiren; ja ich behaupte, daß für solche hierin der einzige Weg besteht, um überhaupt noch etwas zu lernen. Auf Pianofortes mit gewöhnlichem Tractement werden dieselben nie sehr von der Stelle kommen.

Um schließlich nun aber auch die wichtigsten Fälle der entgegengesetzten Art namhaft zu machen, und vor einem leicht möglichen Mißbrauch zu warnen, so ist zunächst zu bemerken:

1) Daß für Kinder die stumme Claviatur bei der oben beschriebenen Einrichtung nie in Gebrauch genommen werden darf. Die Finger der Kinder sind noch viel zu wenig fest und widerstandsfähig und würden dadurch gänzlich verdorben werden. Bei leichterem, für die Kraft der Kinder berechneten Tractement aber liegt immer noch die Gefahr nahe, daß sie sich Fehler und Unarten angewöhnen. Hier könnte demnach eine sehr mäßige Benutzung ausschließlich nur unter Aufsicht des Lehrers anzurathen sein.

2) Die stumme Claviatur reicht nicht aus, um aus Tonstücken entnommene Passagen einzuüben. Ihr Gebrauch ist einzuschränken auf Uebungen mit stillstehender Hand und Spannübungen. Was diese letzteren betrifft, so sind dieselben für die Ausbildung des Anschlags fast von ebenso großer Wichtigkeit wie die ersteren, obschon dies noch nicht allseitig von den Lehrern erkannt zu sein scheint.

(Wird fortgesetzt.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Robert Volkmann, Op. 26. Variationen über ein Thema von Händel. — Pest, Heckenast. Pr. 1 Thlr.

Ein neues Werk von Volkmann ist besonders für den Kreis seiner Verehrer, zu welchen auch wir uns zählen, eine Erscheinung, der man mit einer freudigen Spannung entgegensieht. In der That verdient auch die durchaus edle Dicht- und Denkweise des Componisten die höchste Aufmerksamkeit. Aber trotz der Hochschätzung, welche Volkmann, auch bei denen, die ihn nicht verstehen, oder von dem seinen verschiedene Wege gehen sich erworben hat, und welche auch wir dem Schöpfer des wundervollen B moll Trio gern und aufrichtig entgegenbringen, kann ich mich doch nicht enthalten, in der achtungsvollsten Weise, aber nach bester Ueberzeugung manchen Zweifeln gegen das vorliegende Werk Raum zu geben; vermag auch nicht die Bemerkung zu unterdrücken, der Componist habe in demselben, besonders gegen das vorerwähnte Trio, keinen Fortschritt gethan. Das Thema dieser Variationen ist das bekannte Händel'sche, über

welches Händel selbst, dann Mozart, und später, wie ich glaube, alle wiener Tonkünstler zusammen Variationen geschrieben haben. Dasselbe ist durchaus einfach, sonnig und klar, und ich bin nicht im Stande, darin eine deutliche Veranlassung zu dem, was Volkmann daraus entwickelt hat, zu entdecken. Bei der Bearbeitung eines Themas, geschehe es nun in kleinerer Variationenform, oder in großem Styl, wie die vorliegenden, wobei die durch das Thema angeregte Phantasie mit der äußeren Formenbildung freier waltet, scheint mir doch das erste Erforderniß ein gewisser Grad objectiven Verhaltens gegen den gewählten Stoff zu sein. Der Subjectivität des Componisten bleibt, wie überall, so auch hier ihr Recht, aber nur insofern, als die von ihm in sein individuelles Wesen eingehüllten Gedanken ihren eigentlichen Inhalt in allgemein faßlicher Weise durchblicken lassen müssen. Es ist mir nicht gelungen, den eigentlichen Entwickelungsgang der Variationen und ihre inneren Beziehungen zu einander und zum Hauptgedanken klar zu verstehen; der Componist hat jedenfalls die Bedingungen seiner Ausdrucksweise für sich selbst vollkommen deutlich, aber kein Mensch ist im Stande, den tiefsten und geheimsten Beweggründen eines Künstlers nachzugehen und sie zu verstehen, wenn die äußere Erscheinung nicht genügende Anknüpfungspuncte dazu bietet. Verlangt deßhalb ein Kunstwerk von uns, daß wir fast ganz von der Objectivität abstrahiren, und uns mit dem Verstehen desselben rein aus dem Innern seines Schöpfers heraus beschäftigen sollen, so erscheint es mehr als eine Denkaufgabe, und verliert die unmittelbare Wirkung einer freien Kunstschöpfung. Das vorliegende Werk, wie erwähnt, in großer Form von Phantasievariationen angelegt, hätte bei weniger Unruhe, welche oft kleinere Theilungen bewirkt, in breiteren und reicheren Umrissen entwickelt sein können. Die Einleitung, an sich schon ziemlich wechselvoll, bietet uns wenig, woran wir auf das Thema hingeleitet werden, und selten findet man im Verlaufe der Variationen Momente, in welchen die Phantasie des Componisten als klar und vernehmbar durch das Thema angeregt zu uns spricht. Dabei zeigt sich die Erfindung oft nicht eigentlich bedeutend, selten wirklich schön und großartig; gar zu häufig aber besteht sie in einer Zusammenstellung kleiner, an sich interessanter Einzelheiten, so daß man die großen Stylformen nicht im Strome einer freien Nothwendigkeit erfüllt, sondern mühevoll im Einzelnen herausgearbeitet glauben möchte. Ebenso stört mitunter eine gar nicht bedingte Verwickelung des Satzes, welche nur bewirkt, daß die Aufmerksamkeit sich mehr mit der Detailarbeit beschäftigt, hinter welcher aber selten Gedanken von solcher Intensität ruhen, daß man manche Schwerfälligkeit und Ueberfüllung im Einzelnen darüber vergessen könnte. Es ist wahr, Volkmann, der nur aus dem tiefsten und edelsten Inneren schöpft, und dem auch die leiseste Spur von Gemeinheit völlig fremd ist, verlangt überhaupt einen höheren Grad von Musikbildung und ein tieferes Eingehen auf die Sache, um recht verstanden zu werden; eine Popularität, selbst im besseren Sinne, beanspruchen seine Werke nicht. Aber die Exclusivität darf doch nicht zuweit gehen und zu einem Princip werden, welches die Subjectivität zur Herrscherin in der Kunst erhebt. Gestattete es der Raum, so würde ich versuchen, das was ich im Allgemeinen über das vorliegende Werk gesagt habe, am Einzelnen nachzuweisen und mich dem hochverehrten Componisten gegenüber zu rechtfertigen. Daß es trotzdem immer ein Werk von bedeutendem Interesse bleibt, würde niemand hinwegstreiten können. Besonders wenn Bülow (dem es zugeeignet ist) es spielt, muß es von großer Wirkung sein. Wir sind dem Componisten nur dankbar für eine Schöpfung, welche, wenngleich ich nicht vermag, sie manchem seiner früheren Werke gleichzustellen, doch tausend andere hoch überragt, und neben einem großen Eindruck noch für längere Zeit Anregung und nachhaltigen Stoff zu Betrachtungen darbietet.

A. v. Dommer.

Aus Magdeburg.

Das 8. und 9. (letzte) Logenconcert brachten die Symphonie in A dur von Beethoven und „die Weihe der Töne" von Spohr, sowie die Ouverturen zu „Yelva" von Reissiger und „Nurmahal" von Spontini. In dem ersteren excellirte Frau Sophie Förster aus Dresden besonders in einer Arie aus Haydn's „Schöpfung"; die beiden Stellen „Und Liebe girrt das zarte Taubenpaar", „Ihr reizender Gesang" ließen die geschätzte Künstlerin wiederum in ihrem größten Glanze erscheinen. In dem letzten Concerte zeigte sich Frau Nissen-Saloman aus Dresden als die rühmlichst bekannte Bravoursängerin von vortrefflicher Schule; sie gefiel ebensowol in einer höchst brillanten Arie aus „Ernani" von Verdi, als auch in den allerliebsten kleinen schwedischen Liedern. Frl. Ottilie Seyfferth aus Berlin trug an demselben Abend auf dem Flügel einige Piècen vor, welche der Wahl nach uns nicht zusagten, in der Ausführung aber nichts zu wünschen übrig ließen.

Das letzte Concert in der Harmonie, eröffnet mit Beethoven's F dur Symphonie, wurde durch das Auftreten des Hrn. Hans v. Bülow eines der glanzvollsten in der ganzen Saison. Die zum Vortrage ausgewählten Stücke waren: Es dur Concert mit Orchester von Beethoven, Rhapsodie hongroise von Liszt und dessen Transscription von Mendelssohn's Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem „Sommernachtstraum". Es versteht sich von selbst, daß Hrn. v. Bülow's Spiel allgemeine Bewunderung erregte. Seine fabelhafte Technik im Passagen-, Triller- und Octavenspiel, Unabhängigkeit der

linken Hand, Ausdauer in allem, was die Spannkraft des Gelenks beansprucht, Leichtigkeit im Anschlage bei einem längst anerkannten, höchst künstlerischen Vortrage — das alles macht Hrn. v. Bülow zu dem genialsten Schüler des allerdings noch nicht übertroffenen Heroen Franz Liszt. Da Hr. v. Bülow Anhänger und eifriger Vertreter der Berlioz-Wagner-Liszt'schen Richtung ist, so konnte es nicht wunder nehmen, daß auch hier einige Musiker nicht ohne Vorurtheil das Programm wie das Spiel kritisirten; in Privatkreisen zeigte der liebenswürdige, bescheidene Künstler hinreichend, daß das in der Liszt'schen Schule gewonnene Repertoire ein allseitiges, allen Anforderungen der Kunst entsprechendes ist.

Am Schlusse der Wintersaison gab Musik-Dir. Mühling zu seinem Benefiz unter gütiger Mitwirkung der oben rühmend erwähnten Frau Förster und des unter seiner Direction stehenden Seebach'schen Gesangvereins ein sehr besuchtes Concert. Die zum Eingange gewählte C moll Symphonie zeigte, mit welch energischer Kraft unser Dirigent den Commandostab zu führen weiß; die von ihm ausgehende Begeisterung theilte sich dem gesammten, seinem Winke freudig gehorchenden Orchester mit, und so wurde dies wundervolle Werk, besonders in seinem letzten Satze, so präcis ausgeführt, daß der dadurch hervorgerufene Applaus nur folgerecht erschien. Die von Frau Förster vorgetragene Arie aus „Fidelio", „Komm Hoffnung 2c.", wurde mit Begeisterung aufgenommen. Doch schien es uns, als ob die in jener Arie sich häufenden Schwierigkeiten nicht mit gehöriger Leichtigkeit überwunden wurden. Wir stellen die von unserm Publicum Hochgefeierte nur als Liedsängerin besonders hoch; als solche zeigt sie ein höchst sinnvolles Eingehen in den Geist der Composition. Den Schluß des Concerts bildete Mendelssohn's „Walpurgisnacht" für Chor und Orchester. Der Dirigent hatte zwar viel Fleiß auf Einstudiren des Tonwerkes verwandt, ob aber die dramatische Lebendigkeit, der musikalische Wohllaut und das Phantastische des Gedichtes, was Mendelssohn's Künstlertrieb zu dieser Composition reizten, in voller Wahrheit durch feine Nuancirung heraustraten, — müssen wir aus Gründen bezweifeln.

Die von dem Kirchengesangverein veranstaltete musikalische Feier des Palmsonntages, welche die Räume der zu diesem Zwecke prächtig erleuchteten Johanniskirche füllte, bietet durch die Wahl einiger Nummern aus zwei der großartigsten Meisterwerke — Credo aus der hohen Messe von Seb. Bach, Kyrie aus der Missa solennis von Beethoven —, woran sich noch der 42. Psalm von Mendelssohn schloß, ein wahrhaft kunsthistorisches Interesse. Das Credo vermag mit seinen kunstvollen Tongebilden die Seele mit Staunen und Ehrfurcht zu durchdringen; doch gehört, wie bei allen Bach'schen Kirchenmusiken, ein genaues Bekanntgewordensein dazu, um mit ununterbrochenem Antheile dem wunderbar architektonischen Baue der siebenstimmigen Fuge im „Credo in unum deum" oder der Doppelfuge mit hinzugefügtem Cantus firmus (in canonischer Bewegung zwischen Baß und Alt) zu folgen. Auf das Publicum schien das Crucifixus, Resurrexit und Confiteor den meisten Eindruck zu machen. Das Kyrie von Beethoven brachte durch die eigenthümliche Behandlung des Textes (durch das tiefe Versenken in den Begriff und die Bedeutung des einzelnen Wortes), durch die kühnen modulatorischen Wendungen, durch das Charakteristische in der Instrumentation eine gewaltige, tiefgreifende Wirkung hervor. Allgemein ist der Wunsch rege geworden, das Werk, welches der Verklärte selbst für sein größtes und gelungenstes hielt, bald einmal vollständig zur Aufführung zu bringen. Die Aufnahme des Mendelssohn'schen Psalms ließ auf ein allgemeines Verständniß schließen. Wie sollte das Mendelssohn auch nicht vermögen? Er ist nie dahin gekommen, unserem Fassungsvermögen weit vorzuschreiten; alles ist klar, einfach, populär, der Zeit angepaßt; künstlich verschlungene, contrapunctische Combinationen hat er sorgfältig vermieden. — Die Ausführung der Chöre, sowie der Soli — letztere in den Händen des Hrn. Rebling aus Leipzig und einiger Mitglieder des Vereins — war den Verhältnissen nach eine überaus befriedigende. Für die mit unendlicher Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit geleiteten Vorbereitungen gebührt dem strebsamen Dirigenten, Hrn. Musik-Dir. Rebling, die vollste Anerkennung. J. G.

Aus Rotterdam.

Aeußere Verhältnisse haben meinen ersten Bericht so verspätet, daß ihm der zweite fast auf dem Fuße folgt. Da ich mich aber in jenem über das musikalische Leben hier nach der Oper, der Orchester-, Kirchen- und Kammermusik hin so weitläufig ausgesprochen habe, daß man sich in der Fremde eine Vorstellung davon wird machen können, so werde ich nur einiges berühren, welches mich zu „Anregungen" führt, deren gründlichere Besprechung in die in holländischer Sprache erscheinende Musikzeitung „Cäcilia" gehört.

Noch einmal habe ich mich dem kindlichen Wahne hingegeben, die französische Oper könnte mir einen Abend zerstreuen, und habe mich in das Piff, Paff der „Hugenotten gewagt, — hoffentlich bin ich jetzt für immer bekehrt. Die Sinnlichkeit Rossini's, die anmuthsvolle Zärtlichkeit Bellini's und hin und wieder auch noch die freilich nur materielle Wärme Donizetti's sind Allgemeingut aller Nationen, diese Effecthascherei der neuen französisch-italienischen Schule, deren Hauptvorkämpfer Meyerbeer, Halévy und Verdi ist jedoch — Gott sei Dank — nur für Paris da. Dieses Benützen aller Empfindungen vom kleinsten zur Koquetterie treibenden Kitzel

an bis zur rohen Orgie am Grabesrande, diese widrige, jedes guten Sinnes entbehrende raffinirte Benutzung aller möglichen Gemüthszustände ist für Paris ganz gut, für Deutschland aber sowol, als auch für Holland — diese beiden Nationen, welche sich verwandt sind, wenn auch zehnmal eine Partei in mißverständlicher oder in selbstsüchtiger Weise eine Schranke zwischen ihnen aufzurichten sich bemüht —, sind der gemüthvolle Mozart, der tiefe Beethoven, der volksthümliche Weber und der phantasievolle Wagner die wahren Componisten. Dieselben Leidenschaften, welche dort das Sujet abgeben und welche von den Parisern ohne alle Logik und Nothwendigkeit stets zu Contrasten zusammengekoppelt werden, damit die durch Gewürze hart gewordene Zunge wieder schmeckt, sind in diesen Opern auch da, schmücken aber Personen, die entweder wahr sind, oder einer Logik des Idealismus ihre Existenz verdanken, und bilden die Triebfedern in dem Entwickelungsgange einer gesunden und möglichen Handlung. Das ist aber der Triumph der Wahrheit, daß sie den, welcher ihr einmal angehört, niemals verläßt, d. h. angewendet auf diesen Fall, daß man gute Musik niemals satt wird, daß die Theilnahme des Publicums für Gluck, Mozart, Spontini, Weber, Beethoven, Wagner und in einem gewissen beschränkteren Grade für die Italiener Rossini und Bellini nur steigen kann, während für solche Raffinementsproducte, als die der französisch-italienischen Schule sind — trotz des enormen Compositionstalentes Meyerbeer's — niemals ein wahres, anhaltendes Interesse bei einem gesunden Publicum entstehen kann. Das holländische Volk ist aber ein gesundes und dieses Sichanschließen an Frankreich ist eine ganz mißverständliche Mode dieser Jahre, welcher ein jeder entgegentreten muß, der es mit dieser Nation ehrlich meint. Wenn Rotterdam 200,000 Thaler aufbringen kann, um wilde Bestien in einem Garten zusammen zu sperren, so wird es gewiß spielend 400,000 Thaler zusammenbringen können, um eine Stadtoper mit glänzenden Engagements — denn Persönlichkeiten sind die Hauptsache — eröffnen zu können. Dann hätte Rotterdam die Aussicht eine Rolle zu spielen auch in der Oper, wie es Hamburg zur Zeit Methfessel's und Händel's gethan, wie es Köln, die Metropole des Rheins, auf dem Gebiete der Concertmusik im westlichen Deutschland zu spielen beginnt.

Verhulst hat seine vier Concerte unter steigender Theilnahme des Publicums gegeben. Das dritte, welchem beizuwohnen Krankheit mich abhielt, wurde zum Theil von Kindern — als Chor und Solisten — ausgeführt, und zog dadurch die Eltern und Angehörigen in großer Anzahl herbei; das vierte war jedoch das bedeutendste, in ihm führte Verhulst seine Symphonie, die erste und einzige, eine sehr schön instrumentirte und heilige Stimmung athmende Intrata, den 145. Psalm, welchen ganz Holland von dem großen Musikfeste her kennt, eine Concertarie für Sopran, und drei Werke, denen patriotische Stoffe zugrunde liegen, Rembrandt (Festgesang), Floris V. auf dem Schloß zu Muyden (für Chor und Tenorsolo) und ein Flaggenlied auf. Es ist dies eine nicht sehr schwierige Manier, den Nationalstolz, eine höchst achtungswerthe Eigenschaft eines Volkes zu benutzen, um Erfolge auf einem ganz anderen Gebiete zu erlangen. Möge man wie in England zum Schlusse der Concerte aufstehen, und im Chore die Volkshymne singen, das ist eine Kundgebung, wie sie des hohen Gefühls des Patriotismus würdiger ist, die Geschichte hat immer gezeigt, daß den Völkern und der Kunst nichts gefährlicher ist, als ein solches gegenseitiges Verhätscheln. Wenn aber Verhulst so voll patriotischer Gesinnung ist, so möge er auf seinem Gebiete, nämlich der Musik, seinem Vaterland wirkliche Errungenschaften bereiten, er möge seinen Einfluß hier nicht dazu benutzen, um seine Compositionen, die nicht verloren gehen werden, wenn sie Werth haben, bis auf das kleinste Lied von acht Tacten Länge zum besten zu geben, sondern möge jeden Winter große Oratorien zur Aufführung bringen, daß sich die gebildeten Classen erwärmen für die Musik und das Anhören guter Sachen ihnen ein Bedürfniß werde. Daß diese meine Ansicht auch von Holländern getheilt wird, zeigen die Artikel der Cäcilia — einem vierzehntägig erscheinenden Musikblatte unter Redaction des verdienstvollen und uneigennützigen Dr. Kist —, welche eine ziemlich heftige Polemik darüber führten.

Zum Schluß noch eine kleine Revue der Virtuosen — der Violinspieler Wieniawski befindet sich noch hier, und giebt mit seinem Bruder, dem Clavierspieler, Concerte —. H. Litolff hat seine Ouverturen zur Aufführung gebracht und seine symphonischen Concerte, Valse de bravoura 2c. 2c. gespielt; über seine künstlerischen Erfolge weiß ich nicht zu berichten, das Geldgeschäft, was er gemacht hat, mag für einen Musiker ein ganz gutes zu nennen sein — für einen halbwegs respectabeln holländischen Kaufmann wäre es geradezu ein echec gewesen, so sechs Wochen Musikreisen, um ein paar lumpiger Gulden halber! — Ed. Singer aus Weimar hat auch hier seine Visitenkarte abgegeben, und wir erwarten ganz bestimmt, daß er das nächste Jahr wieder kommen wird. Er hat diesmal im Haag, Amsterdam, Utrecht, Rotterdam 2c., am Hofe des Prinzen Henri gespielt, und außerdem mit Winterberger zwei Soiréen Kammermusik hier in Rotterdam gegeben. Singer steht unter den heutigen Violinspielern obenan, seine Beherrschung des Instrumentes ist eine so ausgezeichnete, daß man mit Behagen sich über alle Vorzüglichkeiten derselben aussprechen möchte, sein Vortrag ist ruhig und classisch, wenn man diesen Ausdruck der Kunst der Hellenen zuschreibt, also plastisch, namentlich auf das feinste sowol, als auch auf das kühnste fest herausgearbeitet. Auch in seinen Compositionen tritt er uns in dieser Weise entgegen.

Sein Präludium und die Arpeggienetude sind eine höchst schätzenswerthe Bereicherung des Repertoires der Compositionen für Violine allein. A. Winterberger, der sich in beiden Concerten weniger als Solist, denn als ein Verehrer guter Musik und Ensemblespieler auszeichnete, spielte die Kreutzer-Sonate und das D dur Trio von Beethoven so vollendet, wie man es sich nur wünschen kann, und wußte namentlich die Tiefe des Adagios in dem letzteren durch seinen Vortrag vollständig zu erschöpfen; er brachte seinem Lehrer, Franz Liszt, dadurch eine Ovation, daß er die symphonischen Dichtungen „Tasso" und „Mazeppa" von demselben in dem Arrangement für zwei Flügel spielte, und trug auch zwei piquante und empfindungsreiche Capricen von sich selbst vor. Endlich hält sich auch Steeger aus Wien hier auf. Er ist hier in „Stradella" von Flotow aufgetreten, und hat außerdem die große Scene mit Arie für Tenor aus der Oper „Il Trovatore" von Verdi gesungen. Ich rechte nicht mit dieser Liebhaberei, als besonderes Geschenk hinter einer solchen Tanzoper noch einen wilden „Cancan" von Verdi zu geben, da die Stimme durch ihr Material mir einen großen mich zu Dank verpflichtenden Genuß geboten hat.

Albert Hahn.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Die zweite öffentliche Prüfung im Conservatorium, am 1. Mai, machte uns im ersten Theil mit drei Compositionen von Schülern der Anstalt bekannt, unter welchen einer Sonate für Pianoforte und Violine von dem schon in der vorigen Nummer dies. Bl. anerkennend erwähnten Herrn Hermann Levi aus Gießen unzweifelhaft die erste Stelle einzuräumen ist. Das Werk athmet in seinen durchaus schönen und edlen, einem echt musikalischen Innern entsproßten Haupt- und Nebengedanken, nicht nur ein blühendes und frisches Leben, sondern legt in seiner ebenso sorgfältigen und tüchtigen Ausarbeitung auch von dem Fleiße und technischen Compositionsgeschick des Hrn. Levi ein höchst ehrendes Zeugniß ab. Daß dasselbe unter ersichtlich speciellen Einflüssen Schumann's entstanden ist, soll ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden; im Gegentheil erscheint die Hinneigung zu Schumann als ein gutes Zeichen festeren Ernstes. Da der junge Componist ein schönes musikalisches Besitzthum von Natur aus sein eigen nennen darf, so lebt in uns die sichere Hoffnung, er werde es auch recht in eigner Weise aus sich selbst nach und nach zum eignen Ausdruck herauszubilden suchen, und nicht der Nachahmung verfallen. Der erste und dritte Satz der Sonate sind mir als die besten erschienen, sowohl in Betreff der Gedanken, wie auch des formellen Abschlusses; im Adagio, welches schöne Einzelnheiten aufweiset, halte ich den Inhalt im Ganzen für weniger bedeutend, den letzten Satz aber für zu unruhig und weniger gut abgerundet. Hr. Levi wurde mit vielem Beifall belohnt, auch wir bieten ihm gerne einen freundlichen Glückwunsch auf den weitern Weg. — Dieser Sonate stellt sich in zweiter Linie ein Streichquartett von Hrn. Eusebius Käslin aus Beckenried zur Seite. Auch dieses Quartett kann ebenfalls durch manchen schönen und wohlgewählten Gedanken, sowie eine häufig recht geschickte und immer fleißige Verarbeitung nur Wohlgefallen erregen. Einige Längen, welche sich im ersten Satze (in und nach der Durchführung) sowie im Adagio fühlbar machen, wären leicht zu beseitigen. Als ein — ganz natürlicher — Mangel an Erfahrung zeigt sich die im Ganzen zu hohe Lage der Instrumente, wodurch sowohl der Melodie am Gesangreichen, wie dem ganzen Zusammenklang an der saftigen Tonfülle der Mittellagen Abbruch geschieht und etwas Trockenheit im Klang eintritt. Auch hätte der Componist in seinem Vortrage (erste Geige) mehr Ton geben können. Die Leistung ist als eine durchaus achtbare und hoffnungerregende gut aufzunehmen. Ueberraschend war uns, daß, ohne irgend welche nähere Angabe auf dem Programme, nur drei Sätze zur Aufführung kamen, der vierte Satz des Quartetts aber weggelassen wurde. — Ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Hrn. Wilhelm Goldner aus Hamburg ist mit Formtalent und vielem Geschick gemacht, bewegt sich aber seinem Gedankeninhalte nach nur in unzulässiger Nachahmung Mendelssohn's. Hr. Goldner wird sich wol mit der Zeit davon befreien, und auch von ihm wollen wir Gutes als Componisten erwarten. Sein Claviervortrag ist gewandt und sicher. Hr. Koning führte sowol in der Sonate von Hrn. Levi als auch in dem Trio die Geigenpartie ganz vortrefflich aus. — Den zweiten Theil der Prüfung füllten Solovorträge, Orchesterspiel und Chorgesang. Herr Theodor Beggrow aus Petersburg spielte den ersten Satz des G dur Concerts von Beethoven mit vorzüglicher Technik, bei der mir seine Klarheit besonders lobenswerth erscheint; sein ganzer, sehr maßvoller und wohlüberdachter Vortrag hat einen ungemein wohlthuenden Eindruck hinterlassen. Frl. Jenny Hering aus Leipzig leistete ebenfalls Anerkennenswerthes im D moll Concert von Mendelssohn. Menuett und Etude von David wurden von vierzehn Geigern unisono ausgeführt, und wenn auch nicht, strenge genommen, ganz tadelfrei, so doch ausreichend tüchtig, um die vortreffliche David'sche Schule ins beste Licht zu stellen. Die Ausführung eines schönen salvum fac regem für Chor (dem man Streichquartett und Posaunen beigefügt hatte) von E. F. Richter schloß den Abend. Wenngleich wir an diese Leistung keinen strengen Maßstab anlegen wollen, so ist doch nicht in Abrede zu stellen, daß man in betreff des Chorgesanges wol zu größeren Ansprüchen

an das Conservatorium berechtigt wäre. Im Ganzen legte auch diese Prüfung ein sehr erfreuliches Zeugniß von der Wirksamkeit der Anstalt ab. D.

Breslau. Wir haben Gelegenheit gehabt, den alljährig in der hiesigen Domkirche in der Charwoche stattfindenden Lamentationen beizuwohnen, und müssen diesen, vom hiesigen Dom-Capellmeister, Hrn. Brosig, mit der größten Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit vorbereiteten Aufführungen das vollste Lob zu Theil werden lassen. Die „Responsorien" von Viadana — einer der ersten Nachfolger Palestrina's, bei dem sich unverkennbar, nebst den vortrefflichen Eigenschaften seines Vorbildes und Vorgängers, das Streben nach bestimmterer Charakteristik nachweisen läßt — wurden mit so reiner Intonation und so entsprechenden Schattirungen im Vortrage zu Gehör gebracht, daß wir, wäre der Chor noch einmal so stark besetzt gewesen, unwillkürlich an einen Vergleich mit den Leistungen des berliner Domchors gedacht haben würden. Hr. Capell-M. Brosig, der sich seit seinem vierjährigen Wirken an hiesiger Kathedrale durch erfolgreiche reformatorische Bestrebungen — die natürlich nur darauf ausgehen konnten, die dem religiösen Bedürfnisse zuwiderlaufenden, und in den meisten katholischen Kirchen Schlesiens leider noch stattfindenden vielfachen musikalischen Unzukömmlichkeiten zu beheben — in hohem Grade verdient gemacht hat, wird gewiß fortfahren, in diesem Sinne zu wirken, da er wie Wenige, nebst Begeisterung und Liebe für seine Kunst, gleichzeitig eine klare und richtige Anschauung von dem wahren Wesen und den Eigenschaften der Kirchenmusik in sich vereinigt. H. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frau Palm-Spatzer hat in Berlin ein längeres Gastspiel begonnen.

In Mainz gastirten kurz nacheinander Frau Bürde-Ney und Tichatscheck. Letzterer gab u. a. den Tannhäuser mit größter Vollendung und ungetheiltem Beifall. Gegenwärtig gastirt derselbe in Leipzig.

Pruckner hat in Wien ein glänzendes Abschiedsconcert gegeben und tritt eine Kunstreise durch Deutschland, zunächst nach München, an.

Rubinstein hat bei seinem ersten Concert in Paris als Componist, namentlich aber als Clavierspieler, bei der Kritik und dem Publicum außerordentliches Aufsehen erregt.

Thalberg hat sein letztes Concert in New-York gegeben. Den Zeitungscorrespondenten soll er einen Blick in seine gefüllten Taschen vergönnt haben, sie schätzen seine Beute auf 180,000 Dollar.

Musikfeste, Aufführungen. Die von der deutschen Tonhalle in Mannheim mit Preis ausgezeichnete Musik zur „Jungfrau von Orleans", von L. Hetsch, wird daselbst zur Aufführung vorbereitet.

Der Chorgesang-Verein in Dresden führte Mendelssohn's „Paulus", nach zehnjähriger Ruhe, wieder unter allseitiger Theilnahme auf.

Der Kammermusiker Lüstner veranstaltete mit seinen Söhnen in Breslau eine Quartettsoirée, worin sich vorzüglich ein Quartett in B dur von Rubinstein großen Beifall errang.

Frl. Pauline Eichberg, eine Schülerin des leipziger Conservatoriums, hat in Frankfurt zu ihrer Habilitation als Musiklehrerin daselbst ein Concert gegeben, das sie günstig empfohlen hat.

Neue und neueinstudirte Opern. Vivier hat eine Oper „Spadillo" geschrieben, die in Brüssel zur Aufführung kommen soll.

In Breslau wurde Dorn's komische Oper „Ein Tag in Rußland" vor total leerem Hause gegeben. Von einer „Aufnahme" ist dabei natürlich nicht die Rede, selbst die Kritik verspart ihre Aeußerungen über dieses Werk bis zu einer Wiederholung.

Musikalische Novitäten. Aus dem Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur werden wir im Laufe der nächsten Monate wieder zwei interessante Publicationen bedeutender Werke zu erwarten haben: „Romeo und Julie" von Berlioz, und die Ballade vom „Pagen und der Königstochter" für Solo, Chor und Orchester aus dem Nachlaß von Rob. Schumann.

Literarische Notizen. Es liegt uns die nunmehr beendete erste Abtheilung des Katalogs der Musikalien-Leihanstalt von C. F. Kahnt vor, welche die Musik für Pianoforte, Orgel, Harfe und Harmonika umfaßt. Die Reichhaltigkeit dieser Sammlung (das Verzeichniß dieser ersten Abtheilung weist allein über 17,000 Nummern auf), die sorgfältige Anordnung und die vortreffliche Auswahl, bis auf die Erscheinungen der letzten Monate herab, verleihen diesem Katalog auch neben seinem eigentlichen Zweck die Eigenschaft eines bibliographischen Handbuches der Pianoforteliteratur zum Nachschlagen und zur Orientirung auf diesem weiten Felde, wozu wir es den Fachmusikern und Lehrern ganz besonders empfehlen können.

Vermischtes.

Die deutsche Tonhalle in Mannheim hat wieder ein neues Preisausschreiben veröffentlicht. Dießmal handelt es sich um eine vierhändige Orgelsonate, der Schlußsatz mit Fuge. Der Preis ist zwanzig Ducaten, der Termin bis Ende September gestellt.

Ein schlichter salzburger Bürger hat dem Mozarteum ein Legat von tausend Gulden vermacht.

Kritischer Anzeiger.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Hans Schläger, Op. 4. Vier Gesänge in zwei Heften. Nr. 1. „Waldlust" und „Guter Rath". Nr. 2. „Die Lotosblume" und „Nachtstück". Wien, L. Schrottenbach. Pr. 15 Ngr.

Im Ganzen ist dem Componisten Gemüthlichkeit und Streben danach nicht abzusprechen, doch ist oft die Composition nicht nothwendig aus dem inneren Schaffensdrange hervorgegangen, und das Machen macht sich mehr geltend. „Guter Rath" verläugnet seine Haupttonart G dur und schließt in C, was (vom letzten Halt an) recht gut vermieden werden konnte, auch noch um dem ersten Tenor das am Schlusse durch zwei Tacte auszuhaltende zweigestrichene c zu ersparen. Nr. 3. „Die Lotosblume". Wenn Matthisson von Beethoven's „Adelaide" sagen konnte: „Keiner der Componisten stellte mein Gedicht in größere Schatten", so muß auch umgekehrt von dieser Lotosblume gesagt werden, daß das Heine'sche Gedicht mit seinem zarten Hauch hoch über der Composition steht und diese in Schatten stellt. Und da ist denn auch von keiner echten geistigen Vermählung beider, von einer wirklichen Verwandlung oder Verklärung des Worts in Ton die Rede. Nr. 4. Nachtstück, ist gemüthlich gehalten. Der von der Haupttonart As dur auffällig abweichende Schluß in F dur vermag sich nur durch die Pointe der Schlußzeile zu rechtfertigen: „Der Tod hat sich zu ihm geneigt".

Deutscher Liederreigen, Sammlung von Original-Gesängen für vierstimmigen Männerchor. Nr. 2. Wien, Schrottenbach. Pr. 24 kr.

Enthält: „Vöglein im Walde", mit Musik von Franz Mair. Naiv und anspruchslos, sucht keinen Beifall, wird ihn aber finden.

A. Böttcher, Op. 12. Sammlung dreistimmiger Gesänge. Nr. 2. Waldlieder für Tenor, Bariton und Baß. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 22½ Sgr.

Diese Lieder sind einfach und melodisch, leicht ausführbar, auch ist die Harmonie möglichst vollständig gehalten. Es sind im Ganzen fünf Nummern, die sämmtlich ansprechen werden auch schon durch ihre Einfachheit und Natürlichkeit. In Nr. 4, S. 8, Z. 8 fehlt vor oder nach dem vorletzten Tacte noch einer im bisherigen zweitactigen Rhythmus, der nun am Ende auch ein falsches Gewicht dadurch erhält. Louis Kindscher.

Unterhaltungsmusik.

Lieder und Gesänge.

Helmesberger, „Elternfreude" vom Baron von Klesheim (Liederalbum ꝛc. Nr. 3). — Hamburg, Jowien. Pr. 5 Sgr.

Das ist halt sehr a hübsches oberösterreichisches Liebl, das schon sein'm Publicum g'wiß g'fall'n wird, wann's der Sänger in oberösterreichischer Mundart recht sing'n thuat.

Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater. Sammlung der beliebtesten auf obigem Theater gesungenen Lieder und Couplets. Heft 5 und 6. Berlin, Lepold Lassar. à 5 Sgr.

Die vorliegenden Hefte dieser Sammlung komischer Theatergesänge enthalten: „Keine Rose ohne Dornen" und „Wir brauchen nur G'sundheit und ein recht langes Leb'n", beide gesungen von Hrn. Karl Traumann vom Karl-Theater in Wien bei seinem Gastspiele auf dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater. Die Sammlung, die nach sorgfältiger Auswahl bisjetzt nur die bessern und beliebtesten Gesänge ihres Genres gebracht hat, entspricht auch mit diesen neuesten Heften den Forderungen des betreffenden Publicums.

J. H. Doppler, Op. 248 u. 249. Zwei komische Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Jowien. Pr. für Op. 248 10 Sgr., für Op. 249 5 Sgr.

Diese beiden Lieder heißen: „Noah's erster Rausch", von Drobisch, und „Galoppaden-Lied", von Oettinger. Die Musik kann hierbei natürlich nicht sehr bedeutend sein, doch ist sie in ihrer Art ansprechend und steht immer noch hocherhaben über den theils plumpen und täppischen, theils kindischen und läppischen Gedichten.

C. Kunße, Op. 34. Der Jude von Zeise für Bariton und Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Pr. 10 Sgr.

Ein Baritongesang, der in Kreisen, wo Genast's „Des Hauses letzte Stunde" und dergleichen beliebt ist, willkommene Aufnahme finden wird. Im Polonaisenrhythmus, der jedoch zweimal in dem Refrain durch Stellen zu je 3 Tacten im ²/₄ Tact unterbrochen ist, und in D moll wird über das Loos derer geklagt, deren Ahnen unter Moses durch das rothe Meer wanderten, dabei auch den Christen nicht mit Unrecht vorgerückt, daß sie die Religion der Liebe nicht immer richtig aufgefaßt und in praktische Anwendung gebracht haben. Diese humanen Gesinnungen des Gedichtes sind gewiß recht lobenswerth, doch dürften die darin auch ausgesprochenen Klagen über das Schicksal des auserwählten Volkes Gottes gegenwärtig wenig oder gar keinen Grund haben, da sich in Deutschland wenigstens die Hebräer zur Zeit recht wohl befinden. Die Musik dieser Romanze ist, wie schon angedeutet, ziemlich unbedeutend.

F. G.

Tänze, Märsche.

Anton Wallerstein, Nouvelles Danses élégantes pour Piano (Album 1857). Mainz, Schott. Pr. 1 fl. 48 kr.

Wie die früher von uns erwähnten Tänze Wallerstein's, sind auch die in diesem äußerst brillant ausgestatteten Hefte sehr hübsch und entsprechen der Bezeichnung „élégantes". Das Album für 1857 enthält: zwei Polka's, zwei Polka-Mazurka's, eine Redowa und einen Schottischen. F. G.

Intelligenzblatt.

An die Musik-Verleger Deutschlands.

Seit dem 1. September 1856 publicirt der Unterzeichnete die **„Deutsche Musik-Zeitung für die Vereinigten Staaten“**, redigirt von *P. M. Wolsieffer* Esq. unter Mitwirkung tüchtiger Musiker aus der alten und neuen Heimath. Dieses Blatt hat sich seit seiner siebenmonatlichen Existenz einen Leserkreis erworben, der wol schwerlich irgend einem in Deutschland veröffentlichten nachsteht, und erstreckt sich über den ganzen amerikanischen Continent, von Quebeck bis San-Francisco, von Maine bis in den Far West. Besonders freudigst wurde die Zeitung von der grossen Zahl Männergesangvereine in der Union begrüsst, und ist nun das **„officielle Organ“** des östlichen und mittleren sowol, als auch des westlichen Sängerbundes. — Bekanntlich besteht die beiweitem grössere Anzahl der Musiklehrer in den Vereinigten Staaten aus Deutschen, und machen dieselben in letzterer Zeit ihre Bestellungen fast nur noch nach den in der Musik-Zeitung günstig beurtheilten neuen Musikalien. Verleger würden es daher in ihrem eigenen Interesse finden, ihre neuen Musikalien an den Unterzeichneten zur Kritik gelangen zu lassen; besonders was Männerquartette, leichte und mittelmässig schwere Pianopiècen, musikalische und theatralische Werke etc. betrifft.

Ferner erbittet sich der Unterzeichnete Copien von Stahlstichen berühmter Componisten, Holzschnitten u. s. f. mit Preisangabe, sowie alle musikalischen und theatralischen Zeitschriften Deutschlands um Tauschblätter ersucht werden.

Alle Musikalien etc. beliebe man unter der folgenden Adresse an mich gelangen zu lassen:

Ph. Rohr, Deutsche Musik-Zeitung.
Philadelphia.
John Weik'sche Buchhandlung,
Commissionär **K. F. Köhler** in *Leipzig*.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. — Nr. 20. — Den 15. Mai 1857.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Jaques Rosenhain, Op. 50. Drittes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. — Mainz, Schott. Pr. 4 fl. 12 kr.

Auf dem Felde der Kammermusik größeren Styls begegnen wir so selten einer neuen Erscheinung, daß eine solche schon von vornherein für sich einnimmt, und wir bei dem Componisten, der sich an ein derartiges Werk heranwagt, einen höheren geistigen Aufschwung und rüstige Productionskraft voraussetzen. Der Verfasser des vorliegenden Trio ist kein Neuling, davon überzeugt — wenn wir dies nicht schon aus seiner bisherigen Thätigkeit wüßten — nicht allein der Titel, sondern gleich der erste Blick in die Partitur; was an Geschicklichkeit und Fertigkeit verlangt wird, um einen guten Triosatz schreiben zu können, steht ihm zugebote, und giebt sich nicht nur in der zweckmäßigen Behandlung, sondern zuweilen auch recht interessanten Selbständigkeit der Instrumente kund. In betreff der rein technischen Satzkunst hat der Componist seine vorangegangenen 49 Werke nicht umsonst geschrieben, was aber die Form und deren idealen Gehalt im vorliegenden Werke anbelangt, so wäre man zu höheren Anforderungen, wenigstens an die Erfahrung des Componisten berechtigt. Den Gedanken fehlt fast durchgängig das Gepräge wirklicher Ursprünglichkeit, die Form sieht häufig aus, wie ein im voraus abgetheiltes Schema, in welches jene nachher einregistrirt worden, die Phantasie wirkt nirgend als frei schöpferische, zugleich formbildende Thätigkeit. Wenn man einen Blick über das ganze Werk hinwirft, so ist ein wohlüberlegter, an sich nicht uninteressanter Plan nicht zu verkennen, an dem jedoch fehlerhaft ist, daß alle vier Sätze sich in ein und derselben Tonart (F moll und As dur) entwickeln, wodurch ohnehin sehr häufig sich wiederholende harmonische Wendungen noch dazu immer in derselben Tonart wiederkehren, bis schließlich nur wahrhafte Gewaltstreiche (wie im Finale besonders) die letzte Zuflucht bleiben, um der fast nothwendigen Monotonie des Tonwesens zu entgehen.

Die beiden ersten Sätze sind die interessanteren; — aber der beste Prüfstein, ob der Componist fähig ist, einen Gedanken so fest zu fassen, daß er ihm Stoff genug zur Erfüllung größerer symphonischer Formen hergiebt, und ob ein größeres Werk sein Entstehen einer wirklich freien Nothwendigkeit verdankt, oder irgend einer conventionellen Veranlassung, wird immer, wie im einzelnen Satz die Repetition, so im ganzen Werke das Finale bleiben. Im Finale des vorliegenden hat es dem Componisten bereits sehr an Stoff gemangelt; nur der allgemeine Formgedanke, daß dasselbe die Höhepuncte leidenschaftlicher Bewegung zur Anschauung bringe, ist übrig geblieben. Doch will ich auf Einzelheiten des Werkes näher eingehen, welches, da es ganz nach der Schule gearbeitet, und bei aller Fertigkeit von derselben nicht abgelöst ist, auch aus der Schule heraus betrachtet zu werden verlangt.

Alle vier Sätze sind in der herkömmlichen Fom gehalten, wogegen sich im Allgemeinen auch nichts sagen läßt; denn wo unsere Kunstformen, und seien sie den ältesten Kunstperioden entnommen, von der Idee durchgeistigt, mit ihr als eins erscheinen, bleiben sie unantastbar. Im vorliegenden Werke entbehrt ihre Anwendung aber ganz einer selbständigen Auffassung, sie erscheint als etwas für alle Fälle Angeeignetes, nicht durch eine Idee

und deren Specialitäten Bedingtes. Der erste Satz trägt die Ueberschrift Allegro appassionato. Nun wird aber der Erguß einer leidenschaftlichen Bewegung durch nichts mehr gehemmt, wie durch stete Cadenzen, und aus Reflexion oder Stoffarmuth entsprungene, sehr fühlbare Wiederholungen streng abgetheilter Gruppen und Perioden, so daß man nach je acht oder vier Tacten mit geschlossenen Augen getrost dasselbe noch einmal spielen kann. Der erste Theil, wenn auch nicht neu (Tact 19 bis 22 sehr verbraucht) oder besonders charaktervoll, enthält doch Stoff für das Folgende. Nach dem zweiten Thema aber treten phrasenhafte Schlußcadenzirungen ein, die in stereotypen Wiederholungen dieselben unbedeutenden Dinge immer von neuem aufwärmen. Dazu oft ein übertriebener Gebrauch der Vortragsbezeichnungen, so das poco piu moderato bei der sehr banalen Phrase acht Tacte vor dem zweiten Thema, das poco ritenuto auf dem alltäglich süßlichen $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\flat\end{smallmatrix}$ Accord (als 9 Accord mit fehlendem Grundton gedacht) im letzten Tacte vor dem zweiten Thema, das poco ritenuto auf der unangenehm klingenden Stelle Tact 13 und 14 vom Ende des ersten Theiles. Es ist unbegreiflich, wie man in so ganz urgewöhnliche Dinge einen bedeutenderen Inhalt niedergelegt zu haben glauben kann, den man dem Ausführenden durch derartige Bezeichnungen verdeutlichen zu müssen denkt. In der Durchführung bewährt sich der technisch gewandte Musiker, wenigstens enthält sie im Einzelnen recht interessant Gearbeitetes; auch die Form ist flüssiger. Der Wiedereintritt des Hauptthemas (in der Repetition) ist recht gut, aber statt eine freiere Nachbildung des ersten Theiles in neuen Gestaltungen zu bringen, geht es an ein bloßes Wiederholen desselben, Note für Note bis zum zweiten Thema, von da bis zum Schlusse mit geringer Modification der Tonart und Behandlung. Es ist kein ärgeres Mißverstehen der Form zu denken, wie jenes sinn- und gedankenlose Abschreiben des ersten Theiles; man muß annehmen, daß fast immer Bequemlichkeit oder Gedankenarmuth dahintersteckt, wenn es nach dem, die Beendigung der Durchführung feiernden Dominanten-Jubelschrei an ein Copiren und Transponiren des ersten Theiles für die Repetition geht. Als eigentliches Resultat des ganzen Satzes kann die Repetition nicht völlig zur ersten Anlage zurückkehren; hat der Componist nicht noch neue und bedeutende Gedankenwendungen für dieselbe, so ist es sehr vom Uebel. — Die anderen Sätze sind kürzer zu fassen, sie theilen mehr oder weniger die Schwächen und guten Seiten des ersten. Im Andantino ist der Periodenbau breiter, die Wiederholungen deßhalb weniger störend. Anständiges ist mit Unedlem gemischt, so das Hauptthema nicht ohne Reiz, die Tact 32 eintretende Melodie aber ganz gewöhnlich. Ein guter Moment ist der Eintritt des Thema in H dur, das folgende C dur aber schwerfällig, man fühlt den beabsichtigten Effect von weitem, und die Wirkung wird eine entgegengesetzte. Im Nachfolgenden (bei den harmonischen Sequenzen) ist die dreimalige Cadenz auf dem Fis V zu tadeln, vor dem Schlusse stört die Wiederholung der Periode bis Tact 12 vor dem Ende. Die harmonische Behandlung des Satzes wäre mit weniger Mitteln wirkungsreicher und bedeutender herzustellen gewesen. Scherzo und Trio sind recht nett, wenn auch ohne hervortretende Bedeutung; der letzte Satz findet die Gedanken und Kräfte des Componisten sehr erschöpft, alle gemachten Anstrengungen zeigen nur um so deutlicher, daß die Erfindung erlahmt ist, dabei aber häufig dieselbe Werthschätzung einiger völlig unbedeutender Noten. Mit der Harmonie ist der Componist auch zurande, deßhalb sollen offenbare Geschmacklosigkeiten für etwas Interessantes gelten. So kommt das unendlich, und immer mit denselben Cadenzen wiederholte Thema, S. 28, Z. 1 in F moll, Z. 2 in Fis moll, Z. 4 aber wieder in F moll. S. 31 (in F dur) schließt wieder mit Fis moll $\left(\begin{smallmatrix}6\\4\sharp\\\text{cis}\end{smallmatrix}\right)$, um unmittelbar im nächsten Tact, hier ganz ohne Bedeutung, in F moll $\left(\begin{smallmatrix}6\flat\\4\\\text{c}\end{smallmatrix}\right)$ wiederanzufangen und auf den Schluß loszustürzen. In betreff der rein contrapunctisch thematischen Arbeit aber deutet auch in diesem Satze manches auf einen eingearbeiteten Musiker hin, dem es mit Anwendung etwas strengerer Selbstkritik ganz gut gelingen muß, etwas Tüchtiges, welches vor jedem Urtheil bestehen könnte, herzustellen. — Die Ausstattung des Werkes durch den Verleger ist ganz anständig, der Druck gut und correct.

A. v. Dommer.

Studien über Pianofortespiel.

Von

F. Brendel.

Aeußere Hilfsmittel.

Der lautschlagende Metronom. Auch dies Instrument hat seine Freunde und Gegner gefunden, aber auch von ihm gilt, was oben schon von der stummen Claviatur gesagt wurde: Mißbrauch wird schaden, richtige Anwendung nützen. — Sichere Gleichmäßigkeit im Festhalten des Tempo bleibt in der Regel erst dem etwas reiferen Alter vorbehalten, insbesondere bei Dilettanten, wenn nicht zeitig schon auf Uebungen im Zusammenspiel Rücksicht genommen wurde. In solchen Fällen kann daher eine sparsame Anwendung des lautschlagenden Metronom nur von guter Wirkung sein. Nicht um Automaten zu bilden, soll er fort und fort verwendet werden, wol aber dann und wann, um eine Anschauung von strenger Gleichmäßigkeit im Tact zu gewähren.

2) Ebenso werden bereits vorgerücktere Clavierspieler den Metronom mit Nutzen verwenden, wenn sie das Studium eines schwierigen, complicirteren Stückes, eines Concertes z. B., beendet haben, und nun erfahren wollen, ob sie einer strengen Gleichmäßigkeit im Tempo sich befleißigen, oder unbewußt darin rücken. Strenges Tacthalten im Anschluß an den Metronom wird den Durchgangspunct bilden zur künstlerischen Freiheit des Vortrages, die später eintreten muß. Ein ein- oder höchstens paarmaliges Durchspielen aber genügt für diesen Zweck.

3) Wie Rhythmus und Tact jede Arbeit erleichtern, so das Einstudiren von schwierigen Stellen, wenn es streng im Zeitmaß geschieht. Auch in solchen Fällen kann daher der Metronom mit Nutzen verwendet werden.

4) Wol jeder Clavierlehrer weiß zu sagen von den großen Schwierigkeiten, die er zu überwinden hat, wenn er junge, im Luxus aufgewachsene, verwöhnte und verzogene Mädchen zu unterrichten hat. Schlaff und haltlos, wie so viele derselben sind, erscheinen sie selbst der leichtesten Anstrengung nicht gewachsen, und werden empfindlich, wenn der Lehrer ihnen einigen Ernst zumuthet. Sind sie doch oftmals in der That kaum im Stande, eine kräftigere Haltung sich anzueignen, da sie von Energie des Willens keine Ahnung besitzen. So spielen sie alles, wie sie es eben gerade herausbringen, die leichten Stellen schnell, die schwereren langsam, und mit lautem Zählen, Tactiren und ähnlichen Hilfsmitteln ist ihnen nicht beizukommen. Die einzige Rettung bleibt hier meines Erachtens der lautschlagende Metronom. Dem unerbittlichen Mechanismus muß man eine Strenge zugute halten, die, von dem Lehrer angewandt, nur ungern angenommen, wol gar zurückgewiesen werden würde.

Bekanntlich sind die Mälzel'schen Instrumente dieser Art bis jetzt die allgemein gebräuchlichen gewesen, und es empfehlen sich dieselben auch durch ihre sehr bequeme Einrichtung. Neuerdings ist noch eine vielleicht nicht allen schon bekannte Verbesserung hinzugekommen, indem der erste Tacttheil durch den Schall eines Glöckchens noch besonders markirt wird. Nur der Preis war bisher immer noch ein nicht ganz unbeträchtlicher. Deßhalb will ich nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit auf eine neue Maschine dieser Art aufmerksam zu machen. Es sind dies ebenfalls lautschlagende Instrumente von Brandegger in Ellwangen, die in ihrer äußeren Beschaffenheit an eine Wanduhr erinnern, und auch wie eine solche an der Wand befestigt werden. Der Gang der Maschine wird durch Gewichte bewerkstelligt und ein Pendel bezeichnet die Schläge. Diese Instrumente sind beiweitem billiger, denn der Preis beträgt nicht viel mehr als 2 Thlr.

Der Kalkbrenner'sche Handleiter. Die Brauchbarkeit dieser Erfindung ist eine sehr beschränkte und untergeordnete. Nur bei Kindern dürfte dieselbe mit Nutzen zu verwenden sein, und nur in Fällen, wo die Finger so schwach sind, daß sie nicht die Kraft haben, die Hand und den Arm zu tragen, sondern sich nach der umgekehrten Seite biegen. Man benutze daher dieselbe so lange, bis die Finger etwas gekräftigt sind. Auch wenn Kinder üble Angewohnheiten haben, die Hände oder den Daumen herabhängen lassen, kann man die Vorrichtung zur Beseitigung jener Fehler verwenden.

Die Trillermaschine. Diese halte ich für durchaus zwecklos. Soll ein äußeres Hilfsmittel nützen, so muß es darauf hinführen, die Selbstthätigkeit zu wecken, diese zu unterstützen. Durch die Trillermaschine werden die Finger höchstens äußerlich gelockert, ohne daß dadurch die innere Spannkraft, die mit einer solchen Beweglichkeit allein etwas anfangen könnte, gesteigert würde.

Der Mohrhoff'sche Apparat. Unsere Leser erinnern sich vielleicht noch einer Ankündigung dieses Apparates, welche vor Jahr und Tag im Intelligenzblatt der Zeitschrift sich befand, und der ein Zeugniß von Marschner beigefügt war. Später kam Hr. Mohrhoff nach Leipzig, und legte seine Erfindung dem hiesigen Conservatorium vor. Bei dieser Gelegenheit lernte auch ich dieselbe kennen. Sie ist sehr einfach aber sinnreich, und ich glaube, daß dieselbe wirklich in besonderen Fällen gute Dienste leisten kann. In diesem Sinne sprach sich auch das Zeugniß aus, welches die Lehrer des Clavierspiels am hiesigen Conservatorium ausstellten. Da Hr. Mohrhoff die Erfindung zur Zeit noch als sein Geheimniß betrachtet, so habe ich kein Recht, eine Beschreibung derselben zu geben, nur erwähnen wollte ich dieselbe, da sie wesentlich in diesen Zusammenhang gehört.

Hiermit beschließe ich vorläufig diesen Abschnitt. Später, wo von der Ausbildung des Anschlages zu sprechen ist, habe ich Gelegenheit, noch einmal darauf zurückzukommen.

Wiener Briefe.

Ein günstiger Stern scheint in neuester Zeit den lange getrübten Himmel unseres kirchlichen Tonlebens zu erhellen. Eine heilsamere Morgenröthe däucht uns auf jenem durch dichte Nebel engherziger philisterhafter Anschauungen beinahe gänzlich verdunkelten musikalischen Firmamente dämmern, ja sogar schon eine gewisse Art selbstthätiger Lichtkraft entfalten zu wollen. Sei es das nach endlosem Halbschlummer geistiger Trägheit einmal wach gerufene Selbststreben unserer Chorleiter; sei es die Furcht oder der Ingrimm vor den ihrer einstigen Fahrlässigkeit und Indolenz geltenden häufigen bald sanften, bald donnerähnlichen Mahnworten unserer parteilosen Journalkritik; oder sei es aus welchem Grunde immer — kurz, die Programme unserer Aufführungen

geistlicher Tonwerke sind im Ganzen mannichfaltiger, vielseitiger geworden. Die Art ihrer Darstellung zeigt sich hingegen auch um ein Beträchtliches lebensvoller, betonungsreicher, mit einem Worte würdiger, als vormals. Haydn, Mozart und ihr sclavischer Anhang passiren seit Monden beiweitem nicht so oft Revue auf unseren Chören, als dies vordem der Fall gewesen. Bringt man die guten Altväter zu Zeiten ein- oder das anderemal, so wählt man unter dem Guten ihr Bestes, und führt sie in solcher Form dem äußeren und inneren Sinne nahe, daß man zum lauten Echo des aus dem Singular in den Plural gesetzten Dichterspruches veranlaßt wird: „zu Zeiten hören wir die Alten gern". Wählt man ganze Werke oder einzelne Stücke des legionenhaften Nachahmertrosses dieser Großmeister, so scheidet man auch so ziemlich tactvoll die Spreu vom echten Korne, und räumt meist nur letzterem noch einiges sehr beschränkte Bürgerrecht auf unseren Chören ein. Dagegen wirft man ämsige Blicke nach der blüthenreicheren und zugleich wahrheitsgetreueren Phase der Vergangenheit des geistlichen Styls, welche sich, je öfter man ihre Thaten inne wird, stets klarer und überzeugungskräftiger als die über alle Zeit und Macht erhabene, mit unverwüstlichen Zügen geprägte, also idealste Erscheinungsform des religiösen Tongeistes darstellt. Man pflegt sorgfältiger denn je die Altitaliener. Man gönnt den Sängen Vogler's, Cherubini's, Beethoven's, Mendelssohn's ein öfteres und lauteres Spruchrecht denn sonst. Man nimmt jetzt häufigeren Umgang von den herrlichen Sammelwerken Tucher's, Winterfeld's, Proske's, von Kiesewetter's der hiesigen Hofbibliothek gespendetem reichhaltigem Nachlasse alter Kirchenmusik. Greift man endlich in die Mappe neuester, theils hier, theils anderwärts gereifter Früchte geistlicher Tonstudien, so zeigt sich mancher schöne Fund, der einem nachhaltige Freude gewährt ob des edlen Strebens und ob des zum gläubigen Gemüthe laut genug sprechenden Erfolges, welcher die Gebilde der an dem schöneren Einst sichtlich gespiegelten Jetztzeit schmückt. Es ist also um unsere Kirchenmusik im Ganzen wie im Einzelnen entschieden besser, ja um vieles besser geworden. Vergönnen Sie Ihrem treuen Reporter eine kurze auf Concretes eingehende Begründung dieses allgemein hingestellten Lobes, das jedoch nur in der Absicht hier so warm ausgesprochen wird, um die Strebenden zu noch rüstigerem Trachten und Vollbringen aufzustacheln, keineswegs aber in dem Sinne, als hielte die Kritik das bis jetzt gebotene Erfreulichere schon für eine That, mit deren zeitweiliger, fast meteorartiger Erscheinung man sich vollends begnügen dürfe, um sodann dem alt- und langgewohnten Trödelschritte wieder guten Muthes Thür und Thor öffnen zu dürfen. Nein, so ist unser aufmunterndes Wort durchaus nicht gemeint. Um nun gleich von vornherein zu zeigen, daß wir nur zu ermuthigen, keineswegs jedoch zu lobhudeln beabsichtigen, gestehen wir vor allem anderen ganz offen, daß wir die blinde Verkennung, das vornehm ignorirende Wesen unserer Chorregenten den Meisterwerken Seb. Bach's, jenen der Altdeutschen des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, endlich Naumann's kirchlichen Schöpfungen gegenüber gar nicht fassen, um wieviel weniger gutheißen können. Man schützt diesfalls allerhand Gründe vermeinter Rechtfertigung vor. Man beruft sich einerseits auf die ungeheuere Schwierigkeit dieser Hymnen. Wir fragen aber: ist Beethoven's C dur Messe, sind die Messen Vogler's, Cherubini's und vollends die so mancher Modernen leichter im Puncte der Ausführbarkeit gehalten, wie jene Bach's, jene seiner Vorläufer in Deutschland, endlich jene Naumann's? Mit nichten, antwortet jeder unbefangene Partiturenkenner. Und doch bringt man zu Zeiten diese mit Rücksicht auf äußere Durchführbarkeit eine gleich schwindelnde Höhe behauptenden geistlichen Tonwerke der genannten älteren Meister, und manche anderweitigen, in gleich schwieriger musikalischer Redeweise vermittelte Kundgebungen der Neueren und Neuesten, selbst ohne Vorgang auch nur einer einzigen Probe, ganz beherzt zur Darstellung. Wir fragen weiter: ist so gar manches der auf unseren Chören ziemlich gangläufigen Kirchenwerke Haydn's und Mozart's nicht ebenso „kitzlich" in Anbetracht seiner beanspruchten Darstellungsmittel, als Seb. Bach's Messen oder Kirchencantaten? Verlangt z. B. Haydn's B dur Messe Nr. 6 nicht ebenso Großes von Sänger und Orchester, als die Werke Meister Sebastian's, oder die Kirchenmusik eines Schütz, Prätorius, oder irgend welche der 27 Messen Naumann's? Thut man eines, warum unterläßt man das andere? Doch nun rasch zu dem, was man wirklich und woran man wohlgethan! Eine unserer weitentlegenen Vorstadtkirchen ist in erster Reihe als diejenige zu nennen, welche mit gutem Beispiele den Gotteshäusern der inneren Residenz voranleuchtend, uns echt keusche Musik von Paläſtrina, Lasso, Durante, Lotti und Stradella, nebst dem achtstimmigen Ave Mendelssohn's in einer nicht blos äußerlich tact-, tempofesten und formell gewissenhaften, sondern in wirklich farbenreicher Ausführung gebracht hat. Der rüstige Begründer dieses geist- und kunstfördernden Unternehmens heißt Krenn. Dieser gewiegte Musiker begnügt sich nicht, wie manche seiner Collegen, mit der Doppeleigenschaft eines gutgeschulten Dirigenten und geschickten Componisten. Er steigt in die Tiefen des ewig neuen musikalischen Alterthums, gräbt da ämsig in dessen Schätzen und wählt aus ihrer Fülle die echten Perlen. Nicht zufrieden mit ihrer schauenden Durchforschung und Erkenntniß, führt er sie auch anderen zum lebendigen Genusse vor. Auch huldigt er bei diesem Vergegenwärtigungsacte keineswegs jenem hierzulande eingerosteten Vorurtheile: derartige Musik solle rein objectiv, oder — taufen wir die Sache bei ihrem wahren Namen — farblos nur herabgesungen

werden. Er benutzt vielmehr mit beispielvoller Sorgfalt die über den seelenhaften Vortrag solcher Werke gegebenen Fingerzeige eines Proske u. A., handelt ihnen gemäß und bewirkt durch seinen eifrig-umsichtigen Blick, daß auch sein aus guten Kräften gebildetes Personal auf diese Winke eingeht, und eine Wiedergabe an das Licht stellt, die durch ihr echt künstlerisches Abzeichen der Treue und Liebe auch jeden gebildeten Hörer erfreut.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Dresden.

4. Mai.

Ja, zürnen Sie nur, wenn Sie nicht bereits mein Entlassungsdecret unterzeichnet haben. Es ist nicht leicht, über eine Saison unserer Oper wie die so eben geschlossene, etwas zu sagen. Nehmen Sie das, wie Sie wollen, ob des Lobenden zu viel, des Tadelnden zu wenig, oder umgekehrt.

Der Kürze wegen führe ich Ihnen die zur Darstellung gelangten Opern namentlich an, das „wie oft" durch beigefügte Zahlen, den Zeitraum vom 30. Sept. v. J. bis 28. April c. im Auge habend: Mozart's „Don Juan" 3, „Zauberflöte" 3, „Figaro" 1, „Idomeneo" 1, „Cosi fan tutte" 8, Hiller's „Jagd" 2, Gluck's „Iphigenie in Tauris" 4, „Armide" 2, Mehul's „Joseph" 1, Spontini's „Cortez" 2, Weber's „Freischütz" 3, „Euryanthe" 1, „Oberon" 7, Marschner's „Templer" 1, Auber's „Stumme" 2, „Fra Diavolo" 3, „Maurer" 1, Halévy's „Jüdin" 1, Meyerbeer's „Robert" 2, „Hugenotten" 1, „Prophet" 2, „Nordstern" 2, Nicolai's „Lustige Weiber" 1, Flotow's „Stradella" 1, „Martha" 1, Bellini's „Norma" 3, „Somnambule" 2, Donizetti's „Lucrezia" 1, „Lucia" 2. Ein reicheres Repertoire mit so vorzüglicher Berücksichtigung des Classischen dürfte nicht leicht eine andere Bühne aufzuweisen haben. Cosi fan tutte mit 8, Oberon mit 7, dagegen Hugenotten und Martha mit je einer Vorstellung notirt zu sehen, ist das nicht ein Ereigniß? Wer das vor einem Jahre prophezeihet hätte, dem wäre die Ehrenmitgliedschaft des Tonkünstlervereins gewiß nicht entgangen.

Fragen Sie nicht, wie das alles so gekommen; die Thatsache steht fest: dem Referentenlamento ist der Boden unter den Füßen hinweggenommen; des Berichterstatters Amt ist schwieriger geworden, er muß auf neue Eroberungen ausgehen, die Dinge näher ins Auge fassen, vielleicht gar die Frage beantworten: war die Darstellung immer eine vollkommen befriedigende? Immer? — Ist das ebenso möglich als nothwendig? Vollkommen befriedigend? — Können unsere Bürde-Ney's und Krebs-Michalesi's, Tichatscheck's und Mitterwurzer's alle Partien singen? Ist jeder Tactirstock ein Zauberstab, der alle Mitwirkenden zu disponiren und zu interessiren vermag? Anknüpfend an letzteren Punct will bemerkt worden sein, daß minder bedeutende Rollen nicht immer mit der wünschenswerthen Sorgfalt und Liebe aufgefaßt und vorgeführt werden. Erklärend, wenn auch nicht entschuldigend, ist dem leider entgegen zu halten, daß das Publicum nicht ohne Grund der Vorwurf trifft, es verschwende seinen Beifall an die Koryphäen der Oper und karge mit gerechter Anerkennung anderweiten Verdienstes, ja stelle dasselbe ungebührend zurück. Verkümmert doch jede Pflanze, wenn ihr die Nahrung entzogen wird, warum dem Künstler dieselbe versagen, wenn es so leicht und bequem ist, sie ihm zu bieten, sei es auch nur zur Aufmunterung. — Es führt mich dies auf unsere geschätzte erste Sängerin, die ruhmerntende Frau Bürde-Ney. Fast ist es überflüssig zu bemerken, man neide uns ihren Besitz, und doch — —. Wir bewundern die nahezu technisch vollendete Verwerthung ihres wol einzigen Stimmmaterials, aber ihr fehlt der zündende Strahl, welcher das heilige Feuer in unserem Busen weckt; wir weinen nicht mit ihren Thränen, ihr Jubel findet keinen Widerhall in unserer Brust. Mitwirkende auf der Bühne und im Orchester werden nicht hingerissen, wie dies bei den Darstellungen der Schröder-Devrient, Ungher-Sabatier und Johanna Wagner der Fall war und unvergessen in unser aller Erinnerung fortlebt. Es lagert auf denjenigen Kunstleistungen unserer Bürde-Ney, in welchen wir den Höhepunct der Leidenschaft zur Geltung gebracht zu sehen wünschen, eine bedenkliche Kühle, die wenigstens das Gute hat, daß wir beim Nachhausegehen den Abstand der äußeren Temperatur nicht zu fürchten haben. Der demungeachtet der Künstlerin überreich gespendete Beifall gilt vorzugsweise ihrer instrumentalen Leistung. Rühmend erwähnt, ja dankbar anerkannt sei es aber auch, daß Frau Bürde-Ney um unser reiches Repertoire ein unbestreitbares Verdienst hat und auf die Primadonnencaprice plötzlicher Unpäßlichkeit großmüthig verzichtet. Anderweite Bemerkungen behalte ich mir für nächsten Bericht vor, und wünsche, daß es bei diesen kleinen Aufmerksamkeiten für diesmal sein Bewenden habe. Als Mustervorstellungen würden Cosi fan tutte, Oberon und Armide, als Festopern, Don Juan, Iphigenia in Tauris und Euryanthe zu bezeichnen sein. Daß unser Repertoire nicht durch neue Opern bezeichnet wurde, kann zu keinem Vorwurf gereichen, da nun einmal Wagner'sche Opern hier zu den Unmöglichkeiten gehören.

Von Personalbewegung ist zu melden, daß Herr Krüger (lyrischer Tenor) vom Hoftheater zu Berlin der unsere geworden. Er berechtigt zu den schönsten Hoffnungen, deren Erfüllung sich Berlin nach Ablauf seines hiesigen Contractes mit hoher Gage zu sichern verstanden hat. Hr. Collbrun verläßt uns zum großen Leidwesen französischer Romanzenliebhaber.

Als Gäste traten auf Hr. Auerbach von Wien

als Masaniello, Robert, Eleazar und Prophet; Herr Dettmer von Frankfurt als Bertram, Jacob und Johann v. Brogni (Jüdin).

Zu einem ausführlichen Referate lag kein Stoff vor. Wäre Spontini's „Olympia" als Festoper in Scene gesetzt worden, wie man anfangs beabsichtigte, so würde diese Gelegenheit nicht unbenutzt geblieben sein; doch was sehe ich? Ist es ein Gespenst oder ein liebliches Gebild? Aus heiterer Ferne winkt — — Verdi's „Trovatore".

Paolo.

Briefe aus Frankfurt a. M.

Wie einst Achilleus in den Styx, so wurden unsere Melomanen heuer in die Fluthen der Musik kopfüber bis an die Fersen getaucht. Zählen wir zu der Summe von Opern und Concerten unsere Liederkränze-Tafeln-Blüthen-Zweige, unsere Teutonen und Germanen, unsere Wachtparaden- und Stubenmusik und was sonst noch alles Concert genannt wird, so könnte man sich an diese Fersen getrost die Flügel des Merkur schnallen, und würde doch nicht alle dargebotenen Genüsse durchfliegen, man müßte sich denn viertheilen können. Ich behaupte, so lange Frankfurt steht, war die Saison 1856—57 unstreitig die frucht- und furchtbarste, denn es schien fast, als wolle man sich vor dem 13. Juni musikalisch noch einmal recht voll pfropfen. Wollte ich Ihnen aus dieser Charybdis vollends die Tropfen zählen (und das fände am Ende jede ehrgeizige Bestrebung nicht mehr als billig), alle Lumpensammler Deutschlands könnten nicht genug Papierstoffe, der Neid nicht genug Galle zur Dinte liefern, als meine Feder verbrauchen müßte, um hier in Details einzugehen. Deßhalb kann ich kaum nur numerarisch andeutend verfahren und nur das Besondere, Emporkömmlinge, Gäste, und in dies. Bl. von mir noch nicht Besprochenes im Auge halten, woraus unsere Leser aber nicht minder einerseits den Geist unserer musikalischen Richtung, anderseits ein artiges Resumé seiner Bestandtheile erkennen dürften. Nichtbesprechungen oder ein hier so leicht mögliches Vergessen möge man daher nicht übel deuten und mit dem damnatur belegen.

Dem Museum als ältestes und in sich abgeschlossenes Institut gebührt unstreitig der erste Rang. Dessen zehn Abende (vom 7. Nov. bis zum 20. März) gaben folgenden, hier in tabellarischer Ordnung vorgeführten Inhalt: Symphonien: Beethoven A dur, C moll, D dur, die Eroica und die drei ersten Sätze aus der 9. (D moll); Mozart (D dur); Aloys Schmitt (Es dur); Rob. Schumann (D moll); Jos. Haydn (D dur) mit dem Unisonoanfang in moll; Mendelssohn (A dur). Auf die Frage: Weßhalb die 9. von Beethoven nicht ganz? lautete die Antwort: Wegen Mangel an Raum, während doch dasselbe Local (der Weidenbuschsaal) für die Chöre der hohen Messe vollkommen Raum hatte. Ouverturen (als letzte Nummer): V. Lachner: Festouverture (D dur); Robert Schumann, zu Genoveva; Mendelssohn, zu Schöne Melusine und Ruy Blas; Cherubini, zu den Abencerragen und Elise; Julius Tausch, Concertouverture in C moll; Beethoven, zu Leonore (Nr. 3); C. M. v. Weber, zu Oberon; und Franz Messer in E dur. Letztere ein frisches, dabei wohlgeformtes Lebensbild. Clavierconcerte: Beethoven (Es dur), Julius Tausch. Tiefes musikalisches Verständniß und geistige Reproduction bei großer Technik. Allgemeine Würdigung. Derselbe: (G dur). Frl. Maria Ehmant. Bei so großer Jugend bereits selbstbewußte Ursprünglichkeit, seltene Anschauungstiefe des Stoffes; Hummel: (E dur), Aug. Buhl; Rondo brillant mit Orchester (B dur und Op. 98), Martin Wallerstein. Schon früher als zu bedeutenden Hoffnungen berechtigt angeführt. Resultate des Talents und solider Studien. Mendelssohn: (G moll), Theodor Ritter aus Paris. Violinconcerte: Vieuxtemps: (E dur) und Mendelssohn: Concert-M. Becker aus Mannheim; Spohr: Op. 47 (Gesangsscene), Ruppert Becker, erster Violon am hiesigen Orchester. Dies Concert verlangt bei aller intelligenten Darstellung größeren Ton. Concert-Solovorträge: Pianoforte: Tausch und Chopin, Julius Tausch; Beethoven: großes Duo (A moll) für Piano und Violine, die HH. Th. Ritter und Becker (aus Mannheim); große Sonate (C moll) Op. 111, Th. Ritter. Trotz aller geistigen Potenz des noch jugendlichen Virtuosen war das Mendelssohn'sche Concert offenbar zu wenig zart, Beethoven dagegen bei aller Zergliederung des Periodenbaues zu vulkanisch gehalten. Einige Piècen romantischer Schule zeigten wieder den vollen Beherrscher seines Instrumentes. Sebastian Bach: Chromatische Phantasie; Händel: Variationen (E dur), Frl. Maria Ehmant. Auch hier die solide Richtung zu erblicken. Violine: S. Bach: Ciaconna, Concert-M. Becker. Violoncell: Kummer: Phantasie, Hr. Hermann Brinkmann. Bei schön gezogenem Ton und bedeutender Technik wurde eine Totalität vermißt, der Eindruck war zu zersplittert. Die Composition verdient den Namen ihres Schöpfers. Instrumentalensembles: Mozart: Nonett, B dur (genannt Serenade), Oboen, Clarinetten, Hörner und Contrabaß; Quintett für Clarinette, Violinen, Bratsche und Violoncell. Schubert und Spohr: Octetten. Sämmtliche Ensembles von hiesigen Theater-Orchestermitgliedern vorgetragen. Mehreres, namentlich das Schubert'sche Octett, bedurfte sorgfältigerer Zergliederungen, deren Mangel nicht immer durch den Geist des Vortrags zu ersetzen. Vocalensembles: Männerquartette von den Gebrüdern Steinhaus aus Elberfeld vorgetragen. Ein stammverwandtes Quadrifolium der Brüder Müller des Gesanges erfüllten sie die Grundbedingungen des Vor-

trags: Einheit, Reinheit und Feinheit; Festgesang an die Künstler nach Schiller's Gedicht für Männerchor von Mendelssohn, und die Gerichtsscene aus dem ersten Finale der Abencerragen (unser Liederkranz). Recitativ und Rondo für Sopran und obligates Clavier von Mozart (1786), „Ch'io mi scordi dite?" (Frl. Beith und Hr. Henkel): „Meeresstille und glückliche Fahrt", nach Goethe für Chor von Beethoven; und Chor aus „Davide penitente" von Mozart, beides mit Orchester (von Mitgliedern des Cäcilienvereins und des Liederkranzes); Quartett aus „Iphigenia in Aulis" von Gluck; und Niels Gade's Frühlingsphantasie mit Orchester, Gesang und Piano (Sänger: die Damen Oswald, Zirndorffer und die HH. Allfeld und Baumann. Clavier: Hr. Eduard Rosenhain). Die organische Mischung ließ hier manchmal, namentlich in dem Gluck'schen Quartett, mehr Einheit zu wünschen übrig. Duetten, Arien und Lieder von Haydn, Mendelssohn, Wilh. Speyer, Spohr, Schubert, Franzesco Rossi, C. M. v. Weber, Rossini, Schumann und Beethoven, von den Damen (alphabetische Ordnung): Diehl, Oswald, Beith, Zirndorffer und den HH. Allfeld, Baumann, Eppich und Zimmermann.

Die unbestrittenen Dirigirvorzüge des Hrn. Messer unangetastet, so dürften seine Willkürlichkeiten in Bezug auf Tempo doch öfter schwer zu verantworten sein. Im letzten Museum sind zwei derartige Verletzungen anzuklagen: dem ersten Allegro der Eroica fehlte z. B. das Brio, wir vernahmen ein reines Andantino, wo nicht selbst Andante mit gravitätischem Charakter, und dem Allegro der Oberon-Ouverture das Fuoco. Erkennt aber der vielerfahrene Messer nicht den Geist, der aus jedem Tempo springt? Ist es Hang nach Neuerung oder wuchern die kirchlichen Tempi zu sehr in den Kammer- und Concertstyl herüber? Richtiges Gefühl für die Bewegung des Tactes gehört nicht minder zu den Tugenden eines Dirigenten, wie Partiturkenntniß und Energie des Armes. — Schmerzlich wird die gänzliche Zurückgezogenheit der Frau Anschütz-Capitain von unsern Museen sowol, wie von allen öffentlichen Concertvorträgen bedauert.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Vermischte Artikel, Aphorismen.

Eine Galerie von Mißverständnissen. — Die Verkennung aller epochemachenden Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik, von Seiten einer einseitigen Kritik sowol, als auch von Seiten der Künstler selbst, ist bisjetzt so sehr Regel gewesen, daß man nichts zu thun braucht, als daran zu erinnern, um auch den gegenwärtigen feindlichen Kundgebungen gegen die neueste Entwickelung das Urtheil gesprochen zu haben. Händel's Worte über Gluck: „Der Kerl versteht vom Contrapunct so viel wie mein Koch!" sind bekannt. Nicht allgemein bekannt ist, wie Forkel über den letzteren urtheilt. Er giebt in seiner „Kritischen Bibliothek" eine Analyse der Iphigenien-Ouverture, und zieht durch diese ein Werk in den Staub, welches spätere Zeiten als eins der größten Muster seiner Gattung anerkannt haben, in einer Weise, daß Jeder, der den betreffenden Artikel nicht kennt, etwas Derartiges kaum für möglich halten würde. Wie Mozart's ganze große Künstlerlaufbahn eine ununterbrochene Kette von Verkennungen in sich schloß, ist so allgemein bekannt, daß es kaum noch erwähnt zu werden braucht. Jetzt freilich ist es keine Kunst Mozart zu preisen. Aber die Gegner des Fortschritts in unserer Zeit wissen sich viel damit, ohne zu ahnen, daß sie auf diese Weise nur sich selbst widersprechen, daß sie damit nur das thun, was damals die Feinde Mozart's ebenfalls thaten. Ebenso allgemein bekannt sind die Schicksale der Beethoven'schen Werke, sind die Herabwürdigungen, welche diese erfahren mußten. Ist es doch noch nicht lange her, daß die neunte Symphonie zur Anerkennung gelangte, und erst im Moment feiert die große Messe, die früher nur als eine künstlerische Extravaganz beiseite gelegt wurde, ihre Auferstehung. Zelter schreibt im ersten Bande des Briefwechsels mit Goethe, an diesen: Da seien (ich citire aus dem Gedächtniß) zwei junge Tonsetzer, Beethoven und Cherubini; Talent könne man ihnen nicht absprechen, aber sie seien so sehr auf Irrwegen befangen, daß man nicht viel Gutes hoffen könne. Ein in Deutschland lebender vor längerer Zeit schon verstorbener italienischer Capellmeister nannte noch in den dreißiger Jahren die heroische Symphonie „Hundegebell", und ein erst vor kurzem verstorbener in seiner Richtung sehr bedeutender Meister — stimmte ihm darin bei. In den dreißiger Jahren führte Ludwig Rellstab in Berlin einen jahrelangen Kampf gegen Franz Schubert's Lieder, die er überaus schwülstig fand und gar nicht dem Charakter des Liedes entsprechend; Chopin's Werke aber heftete er in effigie an den Galgen, indem er schrieb: jeder Lehrer werde solches Zeug, wenn es ein Schüler bringe, ihm zerrissen vor die Füße werfen, so daß Schumann zu der Gegenbemerkung in dies. Bl. sich veranlaßt sah: „Armer Mann, für Dich sind alle diese Schönheiten verloren, armer Mann!" Noch jetzt giebt es, wenn auch nur sehr vereinzelt, Capellmeister, welche blos bis zur zweiten Beethoven'schen Symphonie mitgegangen sind, und ein anderer fragte erst vor kurzem, ob Schumann — Talent habe. Vor ungefähr drei Jahren endlich protestirten die Orchester-Mitglieder des pariser Cäcilienvereins während einer Probe in entscheidender

Mehrzahl gegen die Ausführbarkeit und Aufführung der Schumann'schen Ouverture zu „Manfred", so daß Seghers, der Director des Vereins, infolge dieser Weigerung seine Stelle niederlegte. Und nach solchen Erfahrungen, die noch dazu durch sehr zahlreiche Beispiele vermehrt werden könnten, soll Jemand noch Gewicht legen auf ähnliche Kundgebungen neuester Zeit?

Fr. Br.

Der Applaus bei Aufführungen und das Verhalten der Musiker. — Alle Einsichtsvollen beklagen, daß der im Theater und Concert gespendete Beifall auf keine andere Weise bisjetzt sich kundzugeben vermochte, als durch Applaus. Die Sitte hat an sich etwas Barbarisches und viele Uebelstände außerdem im Gefolge. Grundfalsch aber ist das Verhalten so vieler Musiker, wenn sie, in Rücksicht auf diese Erwägungen, nun alle derartigen Beifallsbezeugungen gänzlich vermeiden. Denn sie, welche die ersten sein sollten, um ihr Gewicht in die Wagschale zu legen, sie die das Publicum animiren sollten, überlassen damit Kunst und Künstler oftmals dem blinden Zufall. Allerdings kann es Fälle geben, wo die persönliche Stellung des Einzelnen es am gerathensten erscheinen läßt, sich passiv zu verhalten. Aber diese Fälle bezeichnen nur Ausnahmen. In der Regel ist es anders, und dann ist eine solche Theilnahmlosigkeit der Musiker eine beklagenswerthe Erscheinung. So lange die Sitte besteht, muß man sie mitmachen, denn um auf Beseitigung hinzuwirken, bedarf es ganz anderer Mittel und Wege. Ist doch unter diesem Gesichtspuncte selbst die Aufstellung einer Claque nicht ganz zu mißbilligen, vorausgesetzt, daß dieselbe würdig gehandhabt, nicht zu schlechten Zwecken mißbraucht werde. Wer Erfahrungen in diesen Dingen besitzt, weiß, daß das Publicum in den meisten Fällen theilnahmlos ist, mindestens sich mit seinem Urtheil nicht herauszugehen getraut und deßhalb des äußeren Impulses bedarf. Fr. Br.

Correspondenz.

Paris, Mitte April (Auszug aus einem Privatbriefe). — Die musikalischen Hauptereignisse der Saison resumiren sich auf zwei: die Aufführung des „Oberon", über welche fast alle deutschen Zeitungen des Hinlänglichen berichtet haben, und das Erscheinen eines Clavierspielers aus der weimarischen Schule, der durch seine ungewöhnlichen Leistungen als Interpret und Componist die bessere musikalische Gesellschaft in nicht geringe Bewunderung versetzt hat. Lassen Sie mich des Herrn Hans v. Bronsart, der sich um die Sache, welche Ihr Organ vertritt, so namhafte Verdienste erworben, ausführlicher gedenken. Was den „Oberon" anlangt, so dispensiren Sie mich wol davon, in das Horn des deutschen Philisters zu stoßen und eine Fanfare über den Triumph „deutscher" Kunst zu erheben. Ist Hektor Berlioz kein Sohn von Beethoven's Vaterland? verdiente er nicht zunächst als ein Stolz seiner Landsleute erkannt zu werden und die gleichgiltige Hochachtung, die man ihm zollt — allerdings ein Fortschritt gegen den Hohn früherer Jahre, — in ein gerechteres, lebhafteres Gefühl verwandelt zu sehen? Wir wollen dennoch nicht unbeachtet lassen, daß der hiesige Kunstgeschmack durch den entfachten Enthusiasmus für Weber eine wohlthätige Förderung erfahren hat. Es ist damit eine gewisse Reaction gegen den Louis Philipp der Opernmusik eingetreten. Die unkeusche demi-monde Muse des Nordstern-Componisten mußte, trotz aller ihrer verführerischen chatouillements dem feineren Zauber der Weisen seines Vorgängers weichen. — — H. v. Bronsart hat am 16. März und am 15. April in dem Erard'schen Salon Monstre-Concerte veranstaltet und darin Proben einer Elasticität und Ausdauer gegeben, welche alle Hörer mit Bewunderung erfüllt, und während einer Dauer von mehr als drei Stunden in gleichmäßig lebhafter Theilnahme gefesselt haben. H. v. Bronsart gab als Ouverture das erstemal Liszt's symphonische Dichtung „les Préludes" in dem Arrangement des Componisten für zwei Flügel, wobei er von Hrn. Wehle so vortrefflich unterstützt wurde, daß die voraussichtliche zündende Wirkung nicht ausbleiben konnte. Eine ähnliche Wahl im zweiten Concerte: Liszt's „Orpheus", von H. v. Bronsart für Piano und Orgel höchst sinnvoll übertragen, verfehlte nur deßhalb ihren Erfolg, weil der Vertreter der Orgel sich als ein Vertreter der Composition im schlechten Sinne bewährte. Verschweigen wir den Namen des Unglücklichen, dem Hr. v. Bronsart noch drei Stunden vor dem Concerte seinen Part beizubringen bemüht gewesen war. Von dem durchgreifenden Eclat, welchen das Trio des Concertgebers (auf Verlangen im zweiten Concerte wiederholt) hervorgebracht hat, ist, und zwar nicht blos in musikalischen Blättern, vielfach berichtet worden. Die großartige Conception des Ganzen, die Selbständigkeit und Frische der Erfindung, die geistvolle Ausarbeitung des Einzelnen, stempeln es entschieden zu dem bedeutendsten Werke der Gattung, welches die jüngste Zeit hervorgebracht hat. Wir ziehen es bei weitem den Trios des Hrn. Rubinstein vor, und selbst dem Trio von Brahms, dessen interessanteste Partien doch immer ein Anlehnen an Schumann bekunden. Bronsart's Trio zählt unter andern großen Vorzügen den, daß es ebenso sinnvoll instrumentirt ist, als man früher oft sinnlos zu verfahren pflegte und dabei die Insolenz hatte, sich auf Beethoven's Vorgang zu berufen. Die Association des Claviers mit Streichinstrumenten kann nur unter gewissen Bedingungen stattfinden, welche die in neuerer Zeit erleichterte Kenntniß der instrumentalen Mittel zu regeln hat. Das Alterniren von Geige und Piano in Gesangstellen — erträglich kaum auf dem Papiere und in den Werken des klassischen Meisters nur einem sehr pietätsvollen Ohr, das rastlose Spinnen von seichten accordlichen Figurationen, wie bei mehreren Neueren, das contrapunctische Vollpfropfen geistreicher Nebenmotivchen in die Clavierstimme hinein, wodurch der Pianist zu einem ängstlich unruhigen Umherwirthschaften gezwungen wird — dieß Alles darf heute, wo man mit gutem Willen lernen mag es besser zu machen, für Unart erklärt werden. Bronsart hat diese Klippen alle gemieden und, wie gesagt, ein höchst interessantes und werthvolles Werk geliefert. Das Scherzo, der den Dilettanten traulichste Satz, mußte unter donnernder Acclamation dacapo gespielt werden. Die HH. Jacquard (Violoncell) und Hammer (Violine) begleiteten auf eine höchst zufriedenstellende Weise. Mit den ungarischen Rhapsodien von Liszt (Nr. 2 und 13), sowie mit den Transscriptionen aus „Cellini" von Ber-

lioz und „Tannhäuser“ von Wagner, hatte der ausübende Künstler Gelegenheit, seine glanzvolle Technik, seine Sicherheit und Energie, den Reichthum der ihm zu Gebote stehenden Klangwirkungen nach allen Seiten hin in das glänzendste Licht treten zu lassen. Er wurde vor jeder Pièce stürmisch empfangen, nach jeder stürmisch gerufen. Nicht minder erwärmte sein Vortrag von Liszt's „Au bord d'une source“ (aus den „Années de pélerinage“), der Berceuse und der revolutionären As dur Polonaise von Chopin. In jedem seiner Concerte spielte H. v. Bronsart ferner eine Sonate von Beethoven, im ersten die D moll, im zweiten die Appassionata. Seine Ausführung war ein Triumph der Liszt'schen Schule über den absurden Vorwurf der Einseitigkeit und Vernachlässigung der Todten. Der competenteste der Richter, Hektor Berlioz, war voll Entzücken über Bronsart's Auffassung der beiden Sonaten, und den Bruder Beethoven's für sich zu haben, darf den jungen Meister hinlänglich über Angriffe trösten, die ihm von einer gewissen Seite wurden. Noch erwähnen wir einer höchst melodiösen Composition Bronsart's für Orgel und Violine — im kirchlichen Style, — welche durch die Schuld des bereits (nicht) genannten Organisten freilich nicht ganz zu genügender Geltung kam. Ferner des gewaltigen Umschwunges, welchen der Name Richard Wagner in der öffentlichen Meinung zu seinem Gunsten erfahren hat. War in dem ersten Concerte schon der Vortrag des Marsches aus „Tannhäuser“ mit nicht endenwollendem Beifall entgegengenommen worden, so steigerte sich diese Empfänglichkeit im zweiten Concerte durch Hrn. Stockhausen's meisterhaften Gesang der Romanze „An den Abendstern“ bis zum lautesten Rufe: bis! bis! dem zu allgemeiner Befriedigung entsprochen wurde. — Kurz, seit lange ist die hiesige Musikwelt nicht in solchen Aufruhr gebracht worden, als durch Hrn. v. Bronsart's einstimmig bewunderte Leistungen. Hr. Rubinstein hat dadurch gegenwärtig einen schweren Stand bekommen. Doch läßt man dem in mancher Hinsicht genialen Künstler volle Gerechtigkeit widerfahren. — — H. v. Bronsart gedenkt nun noch ein größeres Concert mit Orchesterbegleitung zu geben, und in demselben die Tannhäuser-Ouverture und eine symphonische Dichtung von Liszt vorzuführen. Möchte der junge künstlerische Matador keinem Hindernisse in seinem schönen Wirken begegnen, auf das uns später zurückzukommen vergönnt sei.

Würzburg, Ende April. Nachdem das Repertoire unserer Oper sich den ganzen Winter über mit den gewöhnlichen, stereotypen Opern: Martha, Stradella, Norma, Belisar, Freischütz, Lucia 2c., dazwischen mit einem paar aufgefrischten älteren Werken, z. B. Waffenschmied, Schwarzer Domino, Diavolo, Othello — fortgeschleppt hatte, erschien endlich eine Novität — und welche? Rigoletto von Verdi. Nach sechsmonatlichem Harren auf etwas gutes Neues — eine Verdi'sche Oper. Das Beste, was ich davon sagen kann, ist — sie mißfiel nicht. Gefallen hat sie aber jedenfalls auch nicht, da schon bei der dritten Wiederholung das Haus fast ganz leer war, trotzdem, daß in dieser dritten Vorstellung die Sängerin Frl. Schwarzbach von München gastirte. Dagegen waren die Vorstellungen: Johann von Paris, Regimentstochter, Martha, in denen dieselbe gleichfalls auftrat, so besucht, wie noch keine Vorstellung der ganzen Saison. Die Stimme der Sängerin ist nicht großartig, aber angenehm, ihr von aller Affection und Effecthascherei ferner Vortrag, ihr bescheidenes, edles Spiel dagegen machte den tiefsten Eindruck im Publicum. In einigen Tagen wird das Theater für diese Saison geschlossen, und wie ich höre, zerstreut sich das ganze Personal, selbst Mitglieder, die seit fünf bis sechs Jahren ständig hier engagirt waren, verlassen uns. Wer weiß, was der nächste Winter bringt? ein altes Sprichwort sagt: „Es kommt nichts Besseres nach!“ — Was Concerte anbelangt, so war das bedeutendste das der Harmoniegesellschaft vom 24. März, in welchem wir den Tenoristen Hrn. Grill aus Darmstadt und den Hornisten Hrn. Strauß aus München hörten, das übrigens auch außerdem sehr gelungen und trefflich einstudirt war. Das am 28. März abgehaltene Stiftungsfest des Sängerkranzes zeichnete sich besonders durch eine sehr gelungene Aufführung einer großen Scene für Solostimmen und Chöre aus „Ferdinand Cortez“ von Spontini und eine brillante Festouverture von V. E. Becker aus; das neueste größere Concert am 18. d. M. zum besten eines erwerbsunfähig gewordenen Orchestermitgliedes gegeben, brachte uns ein sehr reichhaltiges Programm: V. Lachner's Ouverture zu Schiller's „Turandot“, eine große Phantasie aus Wagner's „Lohengrin„ von V. Hamm für Orchester (sehr schön zusammengestellt und vortrefflich ausgeführt), zwei kleine Chöre ohne Begleitung von Kücken und Klauer (vorgetragen vom Sängerkranze), ein Doppelconcert für zwei Violinen von Kalliwoda (vorgetragen von den HH. A. Hausknecht und L. Kuhn), eine Concertarie von Bellini, dann Lieder mit Pianofortebegleitung (gesungen von Frl. Auguste Vogl), zwei Concertpiècen für Pianoforte (gespielt von Hrn. Paul Guttmann), eine Phantasie von Servais für Violoncell (vorgetragen von Hrn. Joseph Bürchl, und Meyerbeer's „Mönch“ (gesungen von dem Bassisten des Theaters, Hrn. Schifbenker; sämmtliche Vorträge fanden ungetheilten Beifall, und das Concert war wider Erwarten sehr besucht, dagegen waren zwei von dem reisenden Flötisten Heinrich Ritter in jüngster Zeit hier gegebene Productionen trotzdem, daß sich der Concertgeber den Absatz seiner Billete äußerst angelegen sein ließ, so wenig besucht, daß der geringe Besuch mit der Qualität der gebotenen Kunstgenüsse im schönsten Verhältnisse stand. es.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Tichatscheck trat in Leipzig nun auch als „Tannhäuser“ auf. Leider brachte die ausgezeichnete Repräsentation dieser seiner Glanzrolle den Abstand gegen einige andere Leistungen erst recht zum Bewußtsein; der ganze künstlerische Eindruck der Oper mußte unter dem Druck der überwiegenden Mittelmäßigkeit der Darstellung leiden.

In einer Matinée des Kammermusikus Paul in Berlin spielte der Pianist Sipp aus Leipzig und wurde beifällig aufgenommen. Derselbe beabsichtigt, wie wir vor kurzem schon erwähnten, nach Valparaiso zu gehen, verweilte aber erst einige Zeit in Berlin.

Frl. Brenner aus Prag, deren wir vor kurzem schon einmal

gedachten, gastirt in Leipzig, und gewann schnell so viel Beifall, daß ihr ein Engagement angetragen wurde, welches sie auch angenommen hat. Dagegen feiert auch die neue Primadonna in Prag, Frl. Emilie Schmidt, dort große Triumphe; insbesondere im „Tannhäuser“ gefiel sie so ausnehmend, daß man sie als die beste Wagner-Sängerin bezeichnet, die Prag bis jetzt gehabt habe. Auch Frl. Liebhart aus Wien ist in Leipzig angekommen, und bereits einmal aufgetreten.

Musikfeste, Aufführungen. In Altona wurde Reinthaler's „Jephta“ vor einem großen Publicum mit dem bereits aller Orten errungenen Erfolg aufgeführt.

In Mainz wurde der Concertcyklus unter Marpurg's Direction mit der Aufführung der 9. Symphonie beschlossen, ein epochemachendes Ereigniß. Was Städte wie Frankfurt a. M. mit einem im Symphoniespiel geschulten Orchester und großen Gesangskräften erst vor kurzem gewagt hatten, unternahm die mainzer Liedertafel in dem ersten Cyklus ihrer Abonnementconcerte. Herr Marpurg hat sich durch dieselben, die schon jetzt den Schwerpunct des musikalischen Lebens daselbst bilden, die namhaftesten Verdienste erworben.

Die Programme der neuesten Concerte in Löwenberg unter Direction des Capell-M. Tächlichsbeck (vom 12. März bis zum 29. April, acht Concerte, das 17. bis 24., umfassend) zeigen wieder eine sehr interessante Auswahl. Frl. v. Villar ist noch immer daselbst thätig. Frl. Marie Wieck spielte in vier Concerten. Sie wird auf dem Programme als fürstl. Hof- und Kammerpianistin bezeichnet. Von Beethoven kamen die Symphonien Nr. 2, 3 und 5, von Haydn in Es dur, von Mendelssohn in A moll und Nr. 4 in A dur, von Schumann in B dur, von Hugo Ulrich in H moll zur Aufführung. Besonders anerkennenswerth ist die Aufführung der Symphonischen Dichtung „Les Préludes“ von Liszt im 20. Abonnementconcert. In den meisten Concerten traten auch Mitglieder der Capelle als Solisten auf und eine entsprechende Zahl gutgewählter Ouverturen kam zum Vortrag.

Musikalische Novitäten. Berliner Nachrichten zufolge wird von dem im vorigen Jahre verstorbenen Kammerherrn v. Drieberg nächstens ein nachgelassenes Werk erscheinen unter dem räthselhaften Titel: „Die Kunst der musikalischen Composition, ein Lehrbuch für praktische Musiker zum Selbstunterricht, nach griechischen Grundsätzen bearbeitet“.

Auszeichnungen, Beförderungen. Ludwig Meinardus in Glogau hat von der dortigen Singakademie, deren Dirigent er ist, einen kunstvoll gearbeiteten silbernen Tactirstab in Anerkennung seines verdienstlichen Wirkens bekommen.

Vermischtes.

Hr. Hofrath Schilling beabsichtigt jetzt in New-York ein — Conservatorium der Musik zu gründen.

Leopold v. Meyer protestirt gegen die Anschuldigung, die Nachricht über die Verlobung von Frau Clara Schumann mit Gade erfunden und verbreitet zu haben.

Notiz. Das 2. diesjährige Heft unserer „Anregungen“ hat sich durch Schuld der Druckerei in seinem Erscheinen etwas verspätet. Es wird aber nun demnächst ausgegeben werden und dann das 3. bald nachfolgen.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für Chorgesang.

Christian Heinrich Hohmann, 72 Choräle für vierstimmigen Männergesang. — Nördlingen, Beck'sche Buchhandlung.

Diese Choralsammlung ist mit Berücksichtigung der im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert üblichen Lesarten und mit Benutzung der besten Harmonisten jener Zeit verfaßt. Der Umstand, daß sie hier in der dritten vermehrten Auflage erscheint, spricht für die Brauchbarkeit derselben. D. H. E.

Friedrich Kühmstedt, Op. 46. Responsorien und zwei Choräle für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Erfurt, Körner. Pr. 15 Sgr.

Der Inhalt des Heftes besteht in vier Responsorien, von denen zwei einstimmig und zwei vierstimmig gesetzt sind. Sodann folgen zwei ausgeführtere Chöre. — Die am 7. Juni 1855 stattgehabte Einweihung der Wartburgscapelle gab Hrn. Kühmstedt Veranlassung zu diesen Compositionen, welche streng kirchlich gehalten und bei gottesdienstlichen Feierlichkeiten wol verwendbar sind, weßhalb ihre Veröffentlichung als Gelegenheitscompositionen eine wohlberechtigte ist. D. H. E.

Theodor Elze, Op. 4. Chorgesänge zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. — Pr. 2 Thlr.

Eine Verlagshandlung ist auf dem Titel des Werkes nicht angegeben, thut auch zur Sache nichts, da wir weder hoffen noch wünschen können, daß Bestellungen auf dieses Werk gemacht werden. Es enthält fünf Kirchenmusiken auf hohe christliche Feste, mit Orgelbegleitung, die mit einer wahrhaft rührenden Naivetät abgefaßt und in die Welt gesandt sind. D. H. E.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

W. Taubert, Op. 44. Zwei Sonatinen (2. Ausgabe). Breslau, Leuckart. Pr. à 15 Sgr.

——————, Op. 31. Scherzo. Leipzig, Friedr. Hofmeister. Pr. 10 Sgr.

W. Taubert, Op. 109. „Auf dem Lande", zwei Divertissements. Ebend. Pr. à 15 Ngr.

Die beiden erstgenannten Sonatinen sind bekannt als zu instructiven Zwecken sehr gut nutzbar. Der zweiten ist der Vorzug zu geben, sowol wegen der feineren Wahl der Motive als auch der Harmonisirung, desgleichen ist die Form runder und zierlicher; die erste steht ihr in allen jenen Beziehungen nach, ist aber noch etwas leichter auszuführen. — Das Scherzo, wahrscheinlich auch nur in neuer Auflage vorliegend, theilt auch die bei dem engen Gefühlskreis Taubert's später zur Manier und Selbstnachahmung gewordenen Vorzüge seiner Compositionen früherer Zeit, nämlich viel natürlich naive Capriciosität, heitere Stimmung und ein recht anmuthiges Aeußere. — Die beiden Divertissements halten sich ebenfalls innerhalb des Zauberkreises, den zu überschreiten der Componist derselben auch nicht wohlthut. Denn es gelingt ihm in dessen Grenzen noch häufig mehr oder weniger, wenn auch nicht so hübschen Zaubergaukeleien wie früher — dazu fehlt die eigentliche Frische der Phantasie und Einbildungskraft —, so doch manchem recht zierlichen und neckischen Geist zu gebieten, dem man freilich nicht zu scharf ins Auge sehen darf, um nicht vor seiner inneren Wesenlosigkeit etwas zurückzuschrecken. Doch hier kommt es weniger darauf an, ob lebendiger Geist oder bloße Hülle; sieht man davon ab, so können die beiden Hefte für ein Stündchen Gedanken und Finger recht angenehm beschäftigen, und sind deßhalb gut verwendbar.

Robert Pflughaupt, Op. 1. Originalthema mit Variationen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 15 Ngr.

———, Op. 6. Mazurka. Ebend. Pr. 10 Ngr.

———, Op. 9. Concertgalop. Ebend. Pr. 10 Ngr.

———, Op. 12. „Stumme Liebe", Duo von Henselt, für Clavier übertragen. Berlin, Schlesinger. Preis $12^1/_2$ Sgr.

Die Variationen, Op. 1, erwecken recht gute Hoffnungen für den Componisten, sie sind recht fleißig gearbeitet und verkünden durchaus einen guten Willen. Bedeutendere Erfindung zeigt sich noch nicht darin, man sieht dem Werke aber auch leicht an, daß die Phantasie des Componisten noch durchaus nicht bis zur relativ möglichen Höhe ihrer Thatkraft entwickelt ist. Vielleicht könnte Hr. Pflughaupt doch besser auf diesem ernsteren Wege fortschreiten, statt sich der Tanz- und Saloncomposition in die Arme zu werfen, wir glauben gewiß, daß er es zu etwas Tüchtigem und Anständigem bringen würde. Aber die folgenden uns hier vorliegenden Opusnummern haben in Beziehung zur ersten nicht viel zu bedeuten, sofern sie, namentlich in betreff des Gedankeninhaltes keinen besonderen Fortschritt zutage legen. Sonst sind sie recht hübsch, auch gut geschrieben, aber ohne sich durch besondere Feinheit und Anmuth, die man namentlich von einer höheren Tanzmusik wol verlangen darf, auszuzeichnen. — Die Transscription der Henselt'schen „Stummen Liebe" ist ebenfalls wohlklingend und in gutem Claviersatz ausgearbeitet; aber eine bloße Uebertragung von vier Seiten Länge, zu der aller Gedankenstoff gegeben ist, ein Opus zu nennen, ist denn doch etwas zu kleinlich. Der Componist thäte wohl, sich einmal mit etwas Bedeutenderem herauszumachen und seine Phantasie daran zu wecken, statt sie in so kleinen Dingen, wie die vorliegenden, zu entnerven. Uebrigens erfüllen alle besprochenen Stücke, zum Unterricht gut brauchbar, einen praktischen Zweck.

v. D.

Arrangements.

H. Berlioz, Op. 81. **Ouverture** de *Benvenuto Cellini*, Transscription pour Piano par *A. Fumagalli*. — Berlin, Schlesinger. Pr. 1 Thlr.

Es hat uns gefreut diese Ouverture als Clavierauszug unter die Hände zu bekommen; derselbe scheint mit möglichster Treue uns dieses bedeutende Orchesterwerk zu versinnlichen, nur läßt sich Hr. Fumagalli durch falsche Verdoppelungen einigemal Quinten zuschulden kommen, die jedenfalls im Orchester nicht als solche erklingen; in der Wiederholung hat er sie richtig umgangen. Für den Spieler ist diese Bearbeitung von großer Schwierigkeit; es gehört der Geist und die alles beherrschende Gewandtheit eines Franz Liszt dazu, diese Transscription zur Geltung zu bringen.

O. P.

Unterhaltungsmusik.

Lieder und Gesänge.

A. Jungmann, Op. 16. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Jowien. Pr. 15 Ngr.

Franz Abt, Op. 143. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 15 Ngr.

Victor v. Stenglin, Op. 30 u. 32. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Jowien. Pr. Op. 30 $7^1/_2$ Ngr., Op. 32 5 Ngr.

Die Lieder von Jungmann heißen: „Sternlein", „Die Welt der Töne", „Deine lieben Augen", „Wenn ich ein Vöglein wär'!" Sie sind in der leichten und leichtfertigen dilettantischen Manier gehalten, wie die früheren Gesangs- und Clavierwerke des Componisten. Besser bezüglich des Inhalts und der Form sind die Lieder von Abt, Op. 143: „Verrathenes Geheimniß", „Liebchen in der Ferne", „Du hast es nicht gewußt", „Daß mir eine Rose blüht". — Ein Streben nach Charakteristik und Wahrheit zeigt namentlich Op. 30 von Victor v. Stenglin, obwol es auch hier ohne unnöthige Textwiederholungen nicht abgeht. Ansprechend, wenn auch im Inhalte wenig bedeutend, ist Op. 32 desselben Componisten. Beide Lieder Stenglin's sind übrigens sehr sangbar.

F. G.

Intelligenzblatt.

Bei **Fr. Hofmeister** in *Leipzig* sind erschienen:

Bagge, S., Op. 10. Ephemeren. 6 Clavierst. 22 1/2 Ngr.
John, Ch., Op. 42. Valse élégante p. Pfte. 15 Ngr.
———, Op. 53. Le Retour du Printemps. Caprice-Idylle p. Pfte. 17 1/2 Ngr.
Kania, E., Op. 10. Grande Polka brill. p. P. 17 1/2 Ngr.
———, Op. 11. Deux Romances p. P. 17 1/2 Ngr.
———, Op. 12. Capriccio p. Pfte. 20 Ngr.
———, Op. 17. Grande Polonaise p. P. 17 1/2 Ngr.
Kullak, Ad., La Parade des Voltigeurs. Étude p. P., extraite de l'Oeuvre 17. 12 1/2 Ngr.
———, Op. 26. Grande Pompe de Festin. Morceau de Salon p. Pfte. 17 1/2 Ngr.
Lysberg, Ch. B., Op. 49. Fantaisie brill. sur la Fanchonnette, de *Clapisson*, p. Pfte. 25 Ngr.
———, Op. 50. Allegro de Concert p. P. 25 Ngr.
Meinardus, L., Op. 13. 3 Lieder f. eine Singst. m. Pfte. 15 Ngr.
Siboni, Erik, Op. 5. Scherzo p. Pfte. 17 1/2 Ngr.
Spindler, Fr., Op. 81. Rhapsodie p. P. 12 1/2 Ngr.
Struth, A., Op. 40. Prière à la Sainte-Cécile. Chant dramatique p. Pfte. 15 Ngr.
———, Op. 43. 6 Paraphrases sur des Airs populaires bohémiens p. P. Cah. 1 22 1/2 Ngr. Cah. 2 25 Ngr. 1 Thlr. 17 1/2 Ngr.
———, Op. 46. Au Bord de la Mer. Rêverie poétique. 15 Ngr.
Taubert, W., Op. 31 (B). Scherzo p. Pfte. 10 Ngr.
———, Op. 109. Auf dem Lande. 2 Divertissements f. Pfte. No. 1, 2 à 15 Ngr. 1 Thlr.
———, Op. 114. Sonate Nr. 6 in D moll f. Pfte. 1 Thlr. 10 Ngr.
———, Op. 110. 4 Quartette f. 4 Männerst. 25 Ngr.

Neue Musikalien
im Verlage von
C. F. W. Siegel in Leipzig.

Becker, A., Sechs Lieder für eine Singst. m. Pfte. Op. 1. 20 Ngr.
Becker, V. E., Drei Tanzlieder f. vierst. Männerchor. Op. 20. Nr. 1—3. 1 Thlr. 27 1/2 Ngr.
Brunner, C. T., Grüne Blätter. 12 kl. melod. Stücke f. Pfte. Op. 331. Heft 1 u. 2 à 10 Ngr. 20 Ngr.
Hamm, J. V., Isabellen-Polka f. Pfte. 5 Ngr.
———, Rheinfahrtslust. Marsch f. Pfte. 5 Ngr.
———, Recruten-Galopp f. Pfte. 7 1/2 Ngr.
Hennig, C., Drei komische Männerquartette. Op. 41. Nr. 1—3. 2 Thlr. 12 1/2 Ngr.
Hirschbach, H., Quartett. Op. 43, f. 2 Viol., Alt u. Violoncell. 2 Thlr.
Jadassohn, S., Capriccio giojoso pour Piano. Op. 8. 17 1/2 Ngr.
Jungmann, A., Drei Tonstücke f. d. Pfte. Op. 91. Nr. 1—3 à 10 Ngr. 1 Thlr.
Kuntze, C., Drei heitere Gesänge für Männerchor. Op. 41. 1 Thlr.
Richter, E. F., Salvum fac Regem f. Chor. Op. 23. 16 Ngr.
Schäffer, A., Drei humorist. Gesänge f. Männerchor. Op. 69a. Nr. 1. 1 Thlr.
———, Dieselben f. eine Singst. m. Pfte. Op. 69b. Nr. 1. 10 Ngr.
Tedesco, J., Sommernächte. Sechs Charakterstücke f. d. Pfte. Op. 86. Nr. 5—5. 27 1/2 Ngr.

Soeben erschien im Verlage von **Gustav Heckenast** in *Pest* und ist in allen Musikalienhandlungen vorräthig:

Robert Volkmann,
Op. 26.
Variationen über ein Thema von Händel
für Pianoforte.
Preis 1 fl. 30 kr. C.-M. (1 Thlr.)

Op. 27.
Lieder der Grossmutter.
Kinderstücke für das Pianoforte zu zwei Händen.
1., 2. Heft.
Preis 2 fl. C.-M. (1 Thlr. 10 Ngr.)

Musikergesuch.

Ein *erster Bratschist* und ein *erster Violoncellist*, welche ihre Befähigung nachzuweisen haben, können in dem hiesigen städtischen Orchester sofort eine Anstellung finden. Auf frankirte Briefe an den Unterzeichneten werden die Bedingungen mitgetheilt.
Aachen, 1. Mai 1857.

Das Bürgermeister-Amt.
C. E. Dahmen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

H. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. **Nr. 21.** Den 22. Mai 1857.

Bücher, Zeitschriften.

Hector Berlioz, Der Orchester-Dirigent. Die neuen Instrumente. Supplement zu dessen moderne Instrumentation und Orchestration. Deutsch von Grünbaum. Berlin, Schlesinger. Pr. 1 Thlr. 25 Sgr.

Die große Instrumentationslehre von Berlioz ist bekanntermaßen ein Werk von solcher mannichfachen Vorzüglichkeit, daß man wol geradeaus sagen kann, dasselbe dürfte schlechterdings von keinem einzigen sich heranbildenden Musiker — ob Gegner oder Verehrer der Berlioz'schen Compositionen kommt hierbei gar nicht in Betracht — auf seinem Studienwege übergangen werden. Denn es existirt meiner Ansicht nach kein Lehrbuch der Instrumentation, oder besser gesagt keine Lehre von den Wirkungen der Instrumente und deren Combination zur Hervorbringung schöner und bedeutender Instrumentaleffecte im Einzelnen und Ganzen, welche diesem aus großer praktischer Erfahrung und durchaus feinstem Verstehen jedes Instruments und seiner innersten Eigenthümlichkeiten hervorgegangenen Werke zur Seite zu stellen wäre. Dazu kommt noch, daß neben der positiven Instrumentalkenntniß, welche das Werk gewährt, die ungemein anregende und belebende Art und Weise der Darstellung wahrhaft befruchtende Einwirkungen auf die Phantasie des Studirenden äußert, wenn derselbe nur einigermaßen offenen Sinn und Gefühl für das Seelenleben der Instrumente sein nennen kann. Dem etwaigen Einwurf, dieses Werk könne durch manche seiner Einzelheiten, welche eng mit der Berlioz'schen Compositionsweise zusammenhängen, den Studirenden zu extravaganten Nachahmungen veranlassen und den Sinn überwiegend auf instrumentale Effecte und Aeußerlichkeiten hinlenken — vermag man sehr leicht durch die Erwiderung zu begegnen, daß das Studium dieses wie eines jeden andern derartigen Werkes, mit Selbstkritik und verständiger Vorsicht geschehen muß, wie man überhaupt bei einigermaßen vorgeschrittener geistiger Entwickelung nicht nur jedem Werke, sondern auch dem Lehrer in einem speciellen Kunst- oder Wissensfache gegenüber einen gewissen sachlichen Standpunct nicht aus dem Auge verlieren darf. Persönlich weit davon entfernt, ein Anhänger der Berlioz'schen Compositionsweise zu sein, oder den Wunsch und Glauben zu haben, dieselbe möge sich dereinst wirklich zur Kunstrichtung erheben, kann ich doch nicht umhin, die Meinung zu äußern, daß dieses Werk noch lange nicht genug von Musikstudirenden gekannt ist, und daß eine weitere Verbreitung desselben nur von Nutzen wäre. In etwas wird dasselbe allerdings durch den ziemlich bedeutenden Preis für eine dazu schlechte Ausgabe gehemmt, eine vereinfachte wäre mit nicht sehr bedeutenden Kosten im Buchdruck besser wie in schlechter Lithographie herzustellen; der französische Text dürfte, bei genau revidirter Uebersetzung ganz fortbleiben, die Beispiele könnten, wie jetzt ja so häufig und vollkommen genügend geschieht, in Typendruck dem Text eingefügt werden. So würde der Zweck einer größeren Verbreitung des Werkes sehr leicht erreicht, und zwar in viel genügenderer Weise, wie durch den kleinen Auszug (irre ich nicht, vom Uebersetzer der großen Ausgabe veranstaltet), dem die Beispiele, eine Hauptsache, fehlen.

Dem vorliegenden Anhange gegenüber können wir uns nur berichtend verhalten, da er rein auf das Praktische gehende Lehren in sich faßt, und nach dieser Seite

hin dem Verfasser einen Vorwurf zu machen nicht leicht wäre. Das Heft enthält zwei Aufsätze, der erste über die Orchesterleitung, der andere handelt von neuen, besonders Sax-Instrumenten. Ob dieser Anhang den ursprünglichen Zweck eines solchen im Entstehen gehabt, oder, wie es fast scheint, aus den beiden einzelnen für sich bestehenden Aufsätzen erst nachher zum Zweck des Anschlusses an das große Lehrbuch vereinigt, ist uns nicht bekannt, überdieß auch ganz gleichgiltig; die Aufsätze sind reich an aus langer Thätigkeit und scharfer Beobachtung geschöpften Bemerkungen. Der Verfasser zeigt, wie ein großer Theil am glücklichen Erfolge eines besonders ganz neuen Werkes dem größeren Publicum gegenüber einzig in den Händen des Dirigenten beruht; er verbreitet sich über die Eigenschaften, welche ein solcher, wenn er tüchtig genannt werden soll, besitzen muß: „Der Orchesterdirigent muß sehen und hören, er muß gewandt und feurig sein, die Composition verstehen, die Natur und den Umfang der Instrumente kennen, Partituren lesen können, und außerdem noch andere fast unerklärliche Gaben besitzen, ohne welche ein unsichtbares Band zwischen ihm und den seiner Leitung Untergebenen sich nicht herstellen läßt, die Fähigkeit, ihnen sein Gefühl einzuhauchen, für ihn verloren ist, und folglich die Macht, die Herrschaft, der Einfluß eines Dirigenten ihm vollständig entschlüpfen. Dann ist er nicht mehr ein Orchesterführer, ein Director, sondern ein bloßer Tactschläger, voraus gesetzt, daß er den Tact zu schlagen und regelrecht einzutheilen versteht.“ Nach mannichfachen guten Dingen über das richtige Anschlagen, Einfallen resp. Wechseln des Tempos folgt eine genaue detaillirte Angabe und Beschreibung der an sich bekannten Tactfiguren, mittelst welcher der Dirigent das Orchester durch den Tactstock, die Bewegung und den Rhythmus des Tonstückes im Großen und Einzelnen, in genauer Gleichmäßigkeit ausführen zu lassen vermögend ist. Bei Gelegenheit der Chöre und Musiken hinter der Scene erwähnt Berlioz empfehlend des elektrischen Metronoms von Verbrugghe in Brüssel, welcher den „gefährlichen Beistand“ eines altersschwachen oder mit lymphatischem Temperament begabten Dirigenten, dessen Blut stets moderato zu circuliren scheint, und welcher jede schnellere oder langsamere Bewegung consequent auf dieses Moderato zurückzuführen weiß, überflüssig macht. Die zweckmäßigen Angaben über die Aufstellung des Orchesters mit und ohne Chor, welche weiterhin gemacht werden, sind wohl zu beachten; desgleichen die gegen feststehende Fehler einzelner Gattungen von Instrumenten ausgesprochenen Rügen, so gegen das häufig zu späte Athemholen der Trompeter vor dem Einsatze, gegen die häufige Trägheit der Geigen bei der Ausführung eines Tremolo und das ungleichmäßige Nacheinandereinsetzen derselben nach Pausen. Ebenso sollen sich die Clarinettisten stets nur desjenigen Instruments, welches in der ausdrücklich vorgeschriebenen Stimmung steht, bedienen, nicht aber alles auf der B-Clarinette blasen; die Hornisten dagegen dürfen sich bei Ventil- und Cylinderinstrumenten nicht offener Töne bedienen, wenn gestopfte vorgeschrieben sind. Ebenso spricht Berlioz gegen die Uebertreibung der Nuancen — worunter wir in Deutschland im Allgemeinen wol weniger leiden — und vergleicht diesen übermäßigen Eifer eines Dirigenten, der gerade dadurch seinen Componisten ganz entstellt, mit der an sich ehrlich gemeinten Zärtlichkeit des Esels in der Fabel, der seinen Herrn durch Liebkosungen tödtet. Dem erfahrenen und denkenden Orchesterdirigenten ist in diesem ganzen Berlioz'schen Aufsatze allerdings nichts gerade Neues gesagt; dennoch wird auch ein solcher ihn mit Interresse und Wohlgefallen an der geistreichen Darstellungsart lesen, und der weniger in der Sache bewanderte ihn mit gutem Nutzen studiren können. Unter den beschriebenen neuen Instrumenten sind die Saxophonen, Sax-Hörner, -Trombas und -Tubas hervorzuheben. Die Concertina (veredelte Ziehharmonika), dieses abscheuliche Instrument, welches wir vor einigen Jahren auch im Gewandhause zu hören das Vergnügen hatten, ist des Raumes nicht werth, welchen seine Schilderung einnimmt. Von größerem musikalischen Interesse ist aber die Melodiumorgel von Alexander, welche auch schon in Deutschland ziemlich bekannt und im Gebrauch ist.

v. Dommer.

Wiener Briefe.

(Fortsetzung.)

Eine zweite unserer Vorstadtkirchen, die schon seit Jahren zu gewissen privilegirten Zeiten — im Advent und in der Faste — uns die keuschen Klänge Altwälschlands vorgeführt hat, kennzeichnet sich auch sonst durch ein stets gewähltes, aus Seltengehörtem, wie z. B. aus Cherubini's, Vogler's, Ett's, Schnabel's, Beethoven's, endlich aus minder bekannten Mozart'schen Werken gebildetes, also jedenfalls anregendes Programm. In dieser Kirche wurde unter anderm, kurz vor Absendung dieser Zeilen, eine von Otto Jahn mit Nachdruck empfohlene Festmesse des genialen salzburger Meisters gegeben, welche dieser als zwanzigjähriger Jüngling geschrieben haben soll. Er spricht sich aber darin wie ein ganzer Künstlermann, mit einer fast Händel'schen Urkraft aus. Jahn bezeichnet diese Messe mit der Nummer 10. Sie vereint die an Mozart'scher Musik gewohnte melodische Lieblichkeit mit einer Fülle musikalischer Plastik, einem Feuer des Tonausdrucks und mit einer Reichhaltigkeit contrapunctischer, ja im strengsten Sinne fugirter Arbeit, die uns sonst nur in wenigen geistlichen Schöpfungen des großen Tonhelden entgegentritt. Dem gediegenen Programme dieses Kirchenchores hält auch die

Art seiner Darstellung vollends die Wage. Ueber den dortigen Aufführungen waltet fast immer ein feuriger, seelenvoll ins innerste Mark des auserkorenen Stoffes dringender Hauch. Nur läßt sich der dortige Chorleiter, Hr. Rupprecht, im Eifer für seine Aufgabe und im Bewußtsein der ihm verfügbar gestellten herrlichen Mittel und Kräfte, nur allzu häufig zur Angabe und Durchführung eilfertiger Zeitmaße verlocken, welche selbst dem Charakter der mit der Welt und Kirche liebäugelnden geistlichen Musik, um wie viel mehr der streng ascetischen, geradehin zuwiderlaufen.

Noch einer außerhalb der Ringmauern unserer Metropole befindlichen Kirche sei in Kürze lobend erwähnt. Deren Chor stand noch vor nicht langer Zeit unter dem Nullpuncte, hat sich aber, dank seinem neuerwählten Dirigenten, Hrn. Battka, mindestens zur zweiten Rangstufe emporgeschwungen. Man hört daselbst zwar mit schwächeren, aber dennoch genügenden Kräften Messen von B. Hahn, Schnabel und noch Anderen, die eine mehr als obenhin würdige Stelle unter den geistlichen Tonsetzern einnehmen.

Die übrigen Vorstadtkirchen — eine einzige ausgenommen, für deren trostlosen Status quo erst ein deutsches Wort erfunden werden muß — bieten uns tempo- und tactfeste Aufführungen bekannter, selten über den Anschauungskreis Haydn's und Mozart's hinausschreitender Werke. Unter diesen Chören ist einer, dessen Vorstand Hr. Laurenz Hauptmann, ein einstiger Schüler Seyfried's, den vollgiltigen Namen eines trefflichen Dirigenten und mit Geschick arbeitenden Componisten verdient. Auch dieser rüstige Künstler bringt — wenngleich nur aus speciellster wiener Schule — manches Neue, Anziehende, und zwar in einer Art zu Gehör, welcher man Geist und Leben ebenso offen nachrühmen kann, wie jene von guten Darstellungen geistlicher Tonwerke längst sprichwörtlich gewordene Unbeugsamkeit in Bewältigung des äußerlich mit noch so großen Schwierigkeiten ausgestatteten Stoffes.

Unter den Stadtchören Wiens gilt jener der k. k. Hofcapelle traditionell als erste musikalische Größe. Es ist so manches Wahre und auch Schöne an der Ueberlieferung, an dem von alters herrührenden Glauben an die Unfehlbarkeit gewisser Institute. Allein diese Wahrheit und Schönheit hat auch ihre bedenkliche Kehrseite. Unsere Hofcapelle versammelt nun wol allsonntäglich einen auserlesenen Kreis von Gesangs-, Streich- und Blaskünstlern in ihren obersten Hallen der Weihe und Andacht. Indeß sind von diesen „Auserwählten" viele — wenn auch nicht alle — zur Zeit ihrer rüstigen Jugendkraft allerdings bedeutende Vertreter ihres Amtes gewesen. Nun sie alt und schwach geworden, können sie nur mehr als merkwürdige Ruinen, als Ideenträger einer vielfach anziehenden künstlerischen Vergangenheit, doch keineswegs als kräftige Herolde gegenwärtiger Kunstblüthe gelten. Unter den noch Rüstigen findet sich wol freilich noch manche echte Perle. Aber eine Schwalbe macht keinen Sommer. Auch zwei, drei, vier sind noch kein endgiltiges Abzeichen des Daseins jener vollüppigen Zeit. Um diese erkennbar zu machen, muß die Gesammtheit der Erscheinungen ihr redlichstes Contingent liefern. In Bezug auf unseren oben genannten Chor ist nun aber zu sagen, daß er leider durch Schicksalsschläge mannichfacher Art seine mächtigsten Häupter verloren hat, und daß die Nachkommen und Ersatzmänner, bei allem keimenden, schönen Talente erst recht zeigen müssen, was sie der Kunst sind, um ein feststehendes — günstiges oder bedingt anerkennendes — Urtheil über ihre Künstlerleistungen zu ermöglichen. Der Programmenkreis dieses Chores offenbart zwar neuestens mehr Rührigkeit denn früher. Man hört von dort aus öfter symbolische Kirchenmusik (Vogler, Cherubini, Beethoven), im Bunde mit streng beschaulicher (Palestrina, Lasso, Lotti, Vecchi) und mit geistreich-liebenswürdiger (J. Haydn, Weigl, Worissek, Rotter u. s. w.), als dies kurz vor dem Entwurfe dieses Berichtes der Fall gewesen. Aber man umgeht hier, wie in allen unseren Kirchen, ganz vornehm den urkräftigen Bach, die kernhaften Altdeutschen, den lieblich-sinnigen Naumann, den feinfühlenden Spohr und Mendelssohn, den würdig-ernsten M. Hauptmann, den als Kirchencomponist bedeutsamen Reissiger, den in mächtige religiöse Geistestiefen eingreifenden Molique, kurz, den ganzen echt deutschen Norden und Süden. Man füllt hingegen diese leer gelassene Stelle so oft wie möglich durch Werke aus, welche dem Atelier der leitenden Organe dieser Capelle entstammen, über welche hier des Weiteren zu rechten wir uns ersparen wollen.

Unser Domchor hält zwar, bezüglich der Wahl des Tonstoffes, auch nicht wenig am Hergebrachten, allein er stellt meist tüchtige, nur in zu hastigen Zeitmaßen vollführte musikalische Ergebnisse hin. Dirigent dieses Chores ist Capell-M. Preyer, ein guter Musiker älteren Schlages. Obwol selbst Componist, drängt er sich nicht unbescheiden in den Vordergrund und dirigirt — meist die Werke seiner unmittelbaren Vorfahren — mit Umsicht und Geist. Diese ruhmwürdigen Eigenschaften wirken auch befruchtend auf den Kernstamm seiner Untergebenen. Die Leute singen und spielen, wie es guten Musikern geziemt. Neulich brachte er eine Vesper eigener Arbeit, ein durchdachtes Werk, das ihm alle Ehre macht. Es ist über gegebene Choräle gebaut, die mit Würde und mit jenem Feinsinne harmonisirt sind, und beurkunden, daß Preyer nächst Haydn und Mozart, die er in Genossenschaft mit Albrechtsberger, Preindl, Gänsbacher u. A. zum öftesten bringt, noch Anderweitiges, z. B. Bach und Vogler, ganz genau kennt.

(Schluß folgt.)

Aus Dresden.

3. Mai.

Je weniger musikalische Aufführungen während des Monats April stattfanden, um so bedeutender waren sie. Es handelt sich nämlich diesmal um nicht mehr als zwei Concerte, diese aber nahmen das allgemeine Interesse in Anspruch. Als das eine derselben ist das Palmsonntagsconcert zu nennen, das andere ging vom Chorgesangverein aus.

Das Palmsonntagsconcert hält sich nach wie vor in den Grenzen herkömmlicher Sitte, zufolge deren wennmöglich ein größeres Vocalwerk oder doch wenigstens ein Theil davon, und außerdem ein bedeutendes Instrumentalwerk zur Aufführung kommt. Diesmal hatte man den „Messias" und die 8. Symphonie von Beethoven gewählt. Es läßt sich, ganz abgesehen von der Heterogenität beider Meisterwerke, nicht läugnen, daß dies für unsere modernen Ohren etwas zu viel des Guten war. Unsere Lebensarten sind entschieden andere als die unserer Vorfahren, denen es möglich war, in stillem beschaulichen Genuß andauernd auszuharren. Dies ist anders geworden. Wir leben mit einem Wort schneller, eiliger, und der eisenbahnhastende Charakter der Gegenwart macht sich in allen Verhältnissen des Daseins mit überwiegender Macht geltend. Darum sollte man unter anderem auch darauf bedacht sein, die Concerte so kurz und gedrängt als nur möglich zu arrangiren, denn eine zu ausgedehnte musikalische Aufführung ist für moderne Fühlungen schließlich nicht nur nicht allein genußbeeinträchtigend, weil gewaltsam abspannend, sondern sie verwischt auch ein gutes Theil von denjenigen wohlthätigen Eindrücken, die der Hörer während der ersten Hälfte des Concertes etwa in sich aufgenommen hat. Anders ist dies freilich bei einer theatralischen Vorstellung, wo abwechselnd Auge und Ohr in Anspruch genommen wird, und doch fühlt man sich auch selbst in mancher Oper der Neuzeit gedrungen, die Componisten an ein weises Maßhalten zu erinnern. So schwierig es nun auch sein möchte ein Normalmaß für die Dauer eines Concertes anzugeben, so glauben wir doch mit Ueberzeugung allen gemachten Erfahrungen zufolge aussprechen zu dürfen, daß zwei Stunden das Maximum sind. Doch zurück zum Palmsonntagconcert. Es waren bei demselben behufs Ausführung der genannten Werke nächst der königl. Capelle die besten hiesigen Vocalkräfte vereinigt worden, und dieselben leisteten im Verein mit den herrlichen Instrumentalkräften unter Leitung des Hrn. Capell-M. Krebs ganz Vorzügliches. Die Besetzung der Sologesangspartien im „Messias" dagegen genügte nicht durchweg, wenigstens ist man in einer Stadt wie Dresden wol berechtigt, in dieser Hinsicht höhere Anforderungen zu stellen. Dann auch erschienen uns manche Tempi, namentlich in den Chören, zu munter, und wenn dies schon im Sinne der stets eilfertigen Gegenwart ist, so bitten wir nur zu bedenken, daß der Messias vor mehr denn hundert Jahren, nämlich anno 1741, geschrieben wurde, also zu einer Zeit, wo, wenigstens in Sachen der Kunst, noch ein ruhigeres, gemessenereres Wesen die Menschheit beherrschte. — Die Reproduction der F dur Symphonie fordert ganz besondere Anerkennung, so überaus vollendet wurde sie gespielt. Wie entzückend das tiefe humoristische Gemälde Beethoven's sich vor den inneren Sinnen aufrollte, beweist schon der Umstand, daß der zweite Satz trotz allem, was vorhergegangen war, dacapo verlangt wurde. Ehre allen dabei betheiligten Künstlern.

In dem Concerte des Chorgesangvereins wurde Mendelssohn's „Paulus" zu Gehör gebracht, und zwar unter Mitwirkung von Frl. Bunke, sowie der HH. Rudolph und Mitterwurzer und des Hünerfürst'schen Orchesters. Hr. Pfretzschner leitete das Ganze. Die Aufführung war in vieler Hinsicht erfreulich, und namentlich schon um deßwillen, weil das Werk hier lange Jahre, wenigstens öffentlich, nicht gehört worden. Doch wären für den großen Raum der Frauenkirche etwas gemäßigtere, breitere Tempi zu wünschen gewesen, wogegen anderseits einzelne Piècen, wie z. B. die große Arie des Paulus, wiederum zu schleppend erschienen. Ueber das Werk selbst ist nichts weiter zu sagen, als was schon vielmal gesagt worden, nämlich, daß es ein Meistwerk ist.

Von außergewöhnlichem künstlerischen Interesse war während der letzten Zeit das Gastspiel des vielbegabten Tenoristen Hrn. Adolph Auerbach vom kais. Hoftheater zu Wien auf der hiesigen Hofbühne. Er trat in den Opern „Die Stumme von Portici", „Robert der Teufel", „Jüdin" und „Prophet" als Masaniello, Robert, Eleazar und Johann von Leyden auf. Ohne Hrn. Auerbach mit Gesangscelebritäten vergleichen zu wollen, was übrigens nur zu seinen Gunsten ausschlagen könnte, so ist vor allem zu sagen, daß er sich im Besitze außerordentlich schöner Stimmmittel — im seltenen Umfange bis zum hohen b — befindet. Sein Organ ist von kräftigem, metallreichem, markigem Timbre, ohne jedoch der Zartheit und Biegsamkeit zu entbehren, und wird dasselbe in durchaus gewandter, wirkungsvoller Weise gehandhabt. Dazu zeigt sich die Intonation mit sehr geringen Ausnahmen sauber und correct. Was aber den Gesangsleistungen des Hrn. Auerbach einen ganz besonderen Werth verleiht, ist der Umstand, daß er keiner Manier huldigt. Wie uns bedünken will, so hätte gerade dies hier in Dresden besondere Anerkennung finden müssen, und wenn es nicht geschehen ist, so kann man das nur aus einer gewissen Rücksichtsnahme erklären. Daß die Tonbildung Hrn. Auerbach's noch nicht bis zur höchsten Vollendung vorgeschritten ist, wolle man ja nicht bei den vielen Vorzügen seines Gesanges betonen, denn wenn man einmal den absoluten Maßstab anzulegen ge-

neigt wäre, so dürfte man bei anderen berühmten Persönlichkeiten gar nicht aufhören zu tadeln. Jedenfalls haben wir in dem geschätzten Gast eine Kunsterscheinung vor uns, die reichen Genuß spendet, nicht allein bezugs des Gesanglichen, sondern auch in betreff der Darstellung. Die letztere ist durchaus einfach, edel, maßvoll und doch immer charakteristisch. Hiernach bedarf es kaum der Erwähnung, daß die vorhin genannten Rollen, die hinsichtlich ihrer Charakteristik so durchaus verschieden sind, trefflich aufgefaßt und gespielt wurden. Alles in allem genommen, fordert die nach allen Seiten hin reiche Begabung Hrn. Auerbach's zu lebhafter Theilnahme auf; es ist ihm eine bedeutende Zukunft zu prophezeihen, der er zweifelsohne um so sicherer entgegengeht, als er sich in den Jahren jugendlicher Kraft befindet, und außerdem der Mangel guter Tenorstimmen immer fühlbarer wird. Der Beifall, welchen Hr. Auerbach hier erntete, war zwar lebhaft, aber doch sichtlich abhängig von gewissen Vorurtheilen; um so höher ist es zu veranschlagen, daß er an jedem der vier Abende sich bis zu mehrmaligem Hervorruf steigerte. Wahrhaft zu bedauern ist es, daß Hr. Auerbach hier keine Gelegenheit fand, in einer der Wagner'schen Opern aufzutreten, da, wie wir von München und Frankfurt her wissen, seine Leistungen in denselben ganz besonders excelliren.

Briefe aus Frankfurt a. M.

(Fortsetzung.)

Concerte von Belang gaben: die Pianisten Julius Sachs, August Buhl, Heinrich Henkel (zwei Concerte im October und November), Wilhelm Lutz (mehrere Concerte im October und December), Clara Schumann, Heinrich Ritter (Concertmeister aus Berlin und Mitglied des wiener Conservatoriums), der Improvisator M. Volkert (mehrere im December und Januar) und B. Willstädt, ehemaliger Soufleur am hiesigen Theater (kaum endende volle 12 Nummern). Die Geiger: Eliason (zwei Concerte im October und Februar) und Posch; die Sängerinnen: Christiane Diehl und Katharina Quilling; der pariser Quartettverein Maurin, Chevillard, Mas und Sabatier (mehrere vom October bis December); das elberfelder Männerquartett der Gebrüder Steinhaus; Orgelconcerte endlich: Ferd. Vogel (Lehrer der königl. norwegischen Organistenschule) in der Paulskirche (ci-devant Parlamentsarena) und Christian Sachs in dem Andachtssaale der deutschkatholischen Gemeinde.

Tonstücke von gediegenem Werthe und Kunstinteresse in diesen Concerten waren: Nonett von Spohr und Octett von Schubert (Concert von Eliason). Streichquartette von Mozart, V. Lachner, Kufferath, Robert Schumann, Beethoven (mehrere der letzteren von dem pariser Quartett). Solovorträge: Sonate für Piano und Violine von Aloys Schmitt, Op. 64 (Henkel und Dietz), Sonate (G moll) von Beethoven, Carneval (Scènes mignones) von R. Schumann, Op. 9 (Clara Schumann und Violoncellpart von Siedentopf), Sonate (D dur) für Piano und Violine, beide von Beethoven (Th. Ritter und Becker von Mannheim), Sonate für Piano und Horn von Beethoven, Op. 17 (Lutz und Göbel), Sonate für Piano und Violine (G dur) von Mozart (Degrosse, Pianist von München und Nast, Violinist und Mitglied der münchner Akademie), Präludien, Impromptus und Etuden von Chopin (Jul. Sachs), Duo concertante für zwei Flügel von Ravina (Rosenhain und Jul. Sachs), deßgleichen von Herz (Rosenhain und Lutz), Adagio für Violoncell von J. Haydn (Siedentopf), große Militairphantasie für die Violine von Leonhard (Max Wolf, frankfurter Orchestermitglied), Concert-Mazurka von A. Buhl, in Privatcirkeln sehr beliebt, verdient gesucht zu werden. Der Componist selbst trug dieselbe mit Rapidität vor, nicht minder anziehend ein Duo für Piano und Violoncell von Julius Sachs in Form eines lyrischen Dialogs, worin sich die Stimmen nur trennen, um sich wieder zu vereinigen und gleichsam zu umfangen. Eine poetische Idee, von dem Componisten und Hrn. Pfeiffer (aus Meiningen) im Geiste derselben wacker durchgeführt. Am Ende nicht zu vergessen unseres noch jugendlichen Flötisten Zizold, der unter anderm in einer Phantasie von Briccialdi mit Recht excellirte. Die Masse von Gesangspiècen, Liedern und kleineren Instrumentalvorträgen, sowie deren Executoren zu citiren, würde begreiflich zu einer eigenen Brochure anschwellen, deßhalb sei hier nur die Bereitwilligkeit unserer Opernsänger und Orchestermitglieder belobt, die am Firmamente dieses Concerthimmels als größere und kleinere Sterne glänzten.

Von den Gesangskoryphäen unserer Dilettanten, die größtentheils aus der Schule des Cäcilien- und Rühl'schen Vereins hervorgehend, gleichfalls unter Waffen stehen, wenn es gilt in Gesangeskreisen zu wirken, nenne ich — und sie werden mir diese Indiscretion vergeben — die Damen: Frau Dr. Leykauf (Tochter des berühmten Arztes Dr. Mappes), hoher, reizender und gutgeschulter Sopran; Frl. Weißmann, lyrisch geschmeidiger Mezzosopran; Frl. Schönbach, sonorer und umfangreicher Alt; Frau Bader, längst bekannt als tüchtige Altistin; und die HH. Hill, Dr. Martin und Reichardt (Bassisten); May (Heldenbariton) und Buhl (Bruder des Pianisten) mit kleinem aber lieblichem und biegsamem Tenor. Sängerinnen, bereits der Fahne Euterpens folgend, sind: Frl. Martin, gebildete Stimme und intelligenter Vortrag; Frl. Leonhardi, hübscher Mezzosopran und Frl. Elisabeth Mathias, mit kleinerem Sopran und colorirter Schule. Die Damen Diehl und

Quilling (Alt und Sopran) sind in diesen Blättern schon öfter anerkennend genannt worden. Hr. Ditzel (kräftig ausgebender Tenor) wird in Paris seine Studien vollenden, und Hr. Gloggner (zarter colorirter Tenor) schielt auch bereits nach Thaliens Tempel. Hr. Ernst Tomschitz endlich, ein junger Mann mit edlem Bariton, musikalischen Kenntnissen und dramatischem Funken, hat auf einem benachbarten Theater bereits glückliche Proben abgelegt, und dürfte — eine echte Hamletgestalt — mancher Bühne ein willkommener Zögling sein. Bei mancher Gelegenheit nicht minder wirksam in oratorischer Musik.

Von jungen Pianistinnen taucht in neuerer Zeit eine junge sich der Kunst widmende Dilettantin, Frl. Emilie Steinhardt, hier auf, die, kaum 15 Jahre alt, sich bereits durch die glücklichsten Anlagen, durch unabhängige Mechanik, sowie durch ihr Gedächtniß, womit sie Bach, Beethoven, Mendelssohn und andere Classiker auswendig spielt, auszeichnet. In dem Vortrag des Ries'schen Cis moll Concerts stellte sich das junge Mädchen in die Reihe unserer tüchtigsten Pianisten. — Daß Hr. Heinrich Wolff seine Quartettcirkel heuer suspendirt, dürfte dem pariser Quartett gegenüber als ein Zug künstlerischer Bescheidenheit aufgenommen werden, obgleich es sehr bedauert wird. Eine Taunusgegend verliert nichts durch den Reiz der Alpen, denn jedes ist schön in seiner Art. Suum cuique.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Vermischte Artikel, Aphorismen.

Die moderne Instrumentirung. Fort und fort ist in neuerer Zeit die Klage laut geworden über unzuläßige Erweiterungen im Orchester, Hinzufügung namentlich solcher Instrumente, die nur auf Erhöhung des Effects berechnet sind. In Bezug hierauf ist indeß daran zu erinnern, daß es solche Klagen stets gegeben hat, daß sie bei jeder Erweiterung des Orchesters erhoben worden sind, bis sich die Leute allmählich daran gewöhnten, und zu der Einsicht gelangten, daß die Sache doch nicht so übel sei. Es giebt keine Grenzlinie, bis wohin die Erweiterung erlaubt und von wo an sie verwerflich wäre, es liegt kein Grund vor, dem einen Instrument den Zutritt zu gestatten, das andere auszuschließen. Lediglich die Art der Verwendung, der inneren Motivirung des Gebrauchs ist hier entscheidend. Jedes einer künstlerischen Behandlung fähige Instrument ist zuläßig, sobald sein Gebrauch motivirt ist, und umgekehrt kann das ganze Orchester verwerflich sein, wenn es in Fällen verwendet wird, wo es nicht hingehört, zur Begleitung eines einfachen Liedes z. B. Größere Bedenken noch erhebt man, sobald es sich um Kirchenmusik handelt, und selbst diejenigen, welche die Richtigkeit des eben Ausgesprochenen in weltlicher Sphäre anzuerkennen geneigt sind, zweifeln an der Anwendbarkeit dieser Grundsätze auf kirchlichem Gebiet. So z. B. hat sich die große Mehrzahl noch nicht an den Tamtam im Cherubini'schen Requiem gewöhnen können, und in der Kirche wird er deßhalb stets weggelassen. Doch auch hier müssen ganz dieselben Regeln gelten, auch hier liegt nicht in den Instrumenten selbst der Grund ihrer Zu- oder Unzuläßigkeit, sondern allein in der Art ihres Gebrauchs. Was speciell das Fach der Kirchenmusik betrifft, so ist hier noch Folgendes zu bemerken: Will man das weltliche Element von der Kirche fern halten, so ist das ganze Orchester nicht statthaft, und man hat sich einfach auf Chorgesang zu beschränken. Es ist dann schon eine Inconsequenz, auch nur das gewöhnliche Orchester zuzulassen. Erlaubt man aber dies, so ist damit auch für alle Erweiterungen Thor und Thür geöffnet, und es ist Eigensinn und Hangen am Hergebrachten, dann noch einzelne Instrumente, deren Gebrauch vielleicht noch nicht durch die Tradition geheiligt ist, ausschließen zu wollen.

Die gegenwärtige Parteistellung. Wenn wir die Ereignisse der jüngsten Zeit betrachten, so zeigen sich mehrfach erfreuliche Erscheinungen. Die Parteistellung beginnt eine andere zu werden, und die von uns vertretene Richtung bricht sich neue Bahnen; so durch Zellner's „Blätter für Musik" in Wien und die neuesten Kundgebungen des Herausgebers der „Fliegenden Blätter für Musik", die beide jetzt fast ganz gleichen Grundsätzen huldigen. Anderseits ist die Polemik der Gegner in ein Stadium getreten, wo gröblichste Entstellungen der Wahrheit an der Tagesordnung sind. So haben Liszt's „Präludien" in Leipzig stürmischen Beifall gefunden, wie höchst selten ein zum erstenmale aufgeführtes Werk, und in auswärtigen Blättern war zu lesen, sie hätten Fiasco gemacht. Auch das ist erfreulich, denn es ist ein Beweis, daß die gegnerische Sache nur noch in solchem Verfahren eine Stütze findet.

Fr. Br.

Correspondenz.

Leipzig. Bei unserer Oper giebt es jetzt, wie wir schon in voriger Nummer bemerkten, ebenso wie im recitirenden Schauspiel viele Gäste. — Außer Hrn. Tichatscheck — der als „Eleazar" in Halevy's Jüdin, als „Tannhäuser" und als „Raoul" in den Hugenotten Triumphe feierte und in den nächsten Tagen von seinem Ausfluge nach Weimar wiederkehren wird, um noch einmal im „Tannhäuser", wie als „George Brown" und „Zampa" aufzutreten — und Hrn. Mayerhofer vom k. k. Hofoperntheater in Wien („Marcel" in den Hugenotten und „Plumkett" in Martha), fehlte es auch nicht an Sängerinnen, von denen wir vorzugsweise

Frau Mampé-Babnigg von Breslau, Frl. Brenner von Prag und Frl. Liebhart vom Kärnthnerthor-Theater erwähnen. Erstere bewährte den ehrenvollen Ruf, dessen sie sich in der Kunstwelt erfreut, in den Partien der „Rosina" im Barbier von Sevilla und der „Eudoxia" in der Jüdin. Leider fiel ihr Gastspiel in die für gute und höher stehende Kunstleistungen ungünstigste Zeit, in die geräuschvollen ersten Meßwochen, wo nur ein Publicum das Theater besucht, dessen Kunstsinn nicht über die sogenannte Ausstattungsposse, das Ballet und den äußeren Pomp der Oper hinausgeht; Frau Mampé-Babnigg sang daher im „Barbier von Sevilla" vor leeren Bänken, so daß die Direction es in dieser Zeit der Ernte nicht wagen konnte, sie in einer ähnlichen Oper vorzuführen. An Anerkennung fehlte es jedoch der Sängerin keineswegs. — In Frl. Brenner aus Prag lernten wir eine reich begabte und trefflich gebildete Sängerin kennen, die sich schon in ihrer ersten Partie („Margaretha von Valois" in den Hugenotten) die vollste Gunst des Publicums sicherte, und als „Lucia" — besonders mit der großen Scene im dritten Act — diese gute Meinung nach allen Seiten hin bestätigte. Frl. Brenner ist bereits engagirt — jedenfalls ein großer Gewinn für unsere Oper, bei der das Coloraturfach seit Jahren ungenügend oder gar nicht besetzt war. — Der bedeutendste der Operngäste der letzten Wochen ist neben Tichatscheck Frl. Liebhart. Der große Ruf, den diese Sängerin hat, sagt nicht zu viel. Bei besonders schönen und reicheren Stimmmitteln, als man sie gewöhnlich bei Coloratursängerinnen findet, zeigt sich bei Frl. Liebhart eine vorzügliche, allen wesentlichen Erfordernissen entsprechende Gesangsbildung. Ihr Vortrag ist lebendig, geistvoll und schön empfunden, ihr Spiel äußerst fein und elegant. Bis jetzt ist sie erst einmal als „Lady Hariet" in Martha, aufgetreten; ihre nächsten Rollen werden sein: „Zerline" in Fra Diavolo, „Isabella" in Robert der Teufel, „Susanne" in Figaro's Hochzeit und „Marie" in der Regimentstochter. Es sollte für sie Auber's Oper „Die Krondiamanten" einstudirt werden, ob es aber bei den ungewöhnlich vielen Opernvorstellungen, die wir jetzt haben, dazu kommen wird, steht noch sehr dahin.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. A. Jaell gab am 13. Mai unter Mitwirkung des Frl. Bertini und der HH. Stockhausen und Charles Wehle in Paris ein Concert. Liszt's Concert im Arrangement für zwei Pianofortes wurde von ihm und dem Letztgenannten vorgetragen.

Jullien bereitet eine Reise mit seiner Capelle nach dem Haag vor, um daselbst Concerte zu geben. Die Gebrüder Wieniawsky werden ihn durch ihre Mitwirkung unterstützen.

Bazzini verläßt Wien, um zunächst in London wieder öffentlich aufzutreten.

Frl. Mathias, welche wir in einem der letzten Concerte unserer Saison hörten, gab in Prag ein Concert.

Tichatscheck hat sich von Leipzig zu einem kurzen Gastspiele nach Weimar begeben.

Madame Omer Pascha befindet sich nach Nachrichten aus Constantinopel auf dem Wege nach London, wo sie sich zuerst als Pianistin hören lassen will. Schon das Interesse für ihre Persönlichkeit wird ihr in England glückliche Erfolge sichern.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Pianistin Fräul. Rosa Kastner ist bei ihrer jetzigen Anwesenheit in Wien vom Kaiser von Oesterreich zur k. k. Kammervirtuosin ernannt worden.

Vermischtes.

Thalberg eröffnet in New-York eine Clavierschule; das Honorar für das erste Jahr wird von amerikanischen Zeitungen auf 30,000 Thaler angegeben.

Druckfehlerberichtigungen.

In der Recension des Trio von Rosenhain, Nr. 20, S. 210, Sp. 1, Z. 18 von oben muß es statt Terzquintsextaccord heißen: Septimenaccord.

Intelligenzblatt.

MUSIKALISCHE PREISAUFGABE.

Ein frankfurter Musikfreund, hoch entzückt von dem bekannten Mozart'schen A dur Quintett und einigen ähnlichen Tonstücken der Kammermusik, hat einen Betrag von **27 Ducaten** für Prämien ausgesetzt und bei dem Banquierhause der HH. *Johann Goll & Söhne* in Frankfurt a. M. deponirt. Er stellt dafür folgende Bedingungen:

§ 1. Nur neue, noch nirgend bekannte Compositionen für **Clarinette und mindestens 2 bis höchstens 4 Streich-Instrumente** können concurriren.

§ 2. Allzu grosse technische Schwierigkeiten sollen möglichst vermieden werden, damit ein genügender Vortrag auch für Dilettanten erreichbar ist.

§ 3. Jeder Bewerber schickt die Partitur nebst den ausgeschriebenen Stimmen seiner Composition, welche keinen Namen oder Wohnort tragen darf, aber unter Beifügung seiner Adresse auf einem getrennten Blatt, an Hrn. Dr. **C. F. A. Giar**, *Notar* der freien Stadt *Frankfurt a. M.*

§ 4. Herr Dr. *Giar* wird alle so eingehenden Compositionen nach der Reihenfolge des Empfanges nummeriren und unter strengster Verschweigung des Componisten an die Herren Sachverständigen (§ 5) zur Prüfung befördern.

§ 5. Herr Capellmeister **V. Lachner** in Mannheim,
Herr Musikdirector **F. Messer** in Frankfurt a. M. und
Herr Generalmusikdirector Dr. **L. Spohr** in Kassel

hatten die Güte, sich zur Uebernahme dieser Prüfung als Sachverständige bereit zu erklären; jeder von ihnen wird sein Urtheil versiegelt bei HH. *Johann Goll & Söhne* niederlegen.

§ 6. Zur schiedsrichterlichen Vertheilung der Preise haben
Herr Stadtgerichtsrath Dr. **Mumm**
Herr Dr. **Schlemmer** } in Frankfurt a. M.
Herr Dr. **G. A. Spiess**

sich bereit zu erklären die Gefälligkeit gehabt; — diese Vertheilung geschieht ausschliesslich auf Grund der von ihnen in gemeinschaftlicher Sitzung zu entsiegelnden Urtheile der Herren Sachverständigen (§ 5).

§ 7. Um seine Ansichten und Wünsche klarzustellen, proponirt der Preissteller:

einen **Ersten Preis** von **12 Ducaten** für diejenige Composition, welche sich, neben sehr gediegener Arbeit, vor Allem durch poetischen Schwung auszeichnet; also an keiner Stelle als künstliches „Machwerk" erscheint, sondern durchgehend als Ein Erguss genialer Empfindung;

einen **Zweiten Preis** von **9 Ducaten** für besonders lieblichen Melodienreichthum, neben sonst untadelhafter Arbeit — und

einen **Dritten Preis** von **6 Ducaten** für diejenige Composition, welche die Herren Sachverständigen, gleichviel wesshalb, dafür empfehlen werden.

Doch soll dieser Vorschlag *nicht unbedingt* massgebend sein, vielmehr sind die Herren Sachverständigen (§ 5) befugt, auch eine Aenderung in der Eintheilung der Summen vorzunehmen, ja auf ihren einmüthigen Vorschlag kann sogar Eine ganz hervorragende, in **jeder** Beziehung meisterhafte Composition **sämmtliche** 27 Ducaten erhalten.

§ 8. Wenn aber gegen Verhoffen die einlaufenden Compositionen der Art sein sollten, dass die Herren Sachverständigen nicht für alle Preise wirklich krönenswerthe Arbeiten darunter finden, so wird für die dadurch jetzt frei bleibenden Preise eine neue Concurrenz ausgeschrieben.

§ 9. Sollten die Urtheile der Herren Sachverständigen (§ 5) so weit auseinander gehen, dass nicht mindestens **zwei** der Herren Schiedsrichter (§ 6) sich über einen Spruch darüber einigen könnten, dann werden jedem der Herren Sachverständigen die Urtheile seiner beiden Herren Collegen mitgetheilt, zur Erleichterung einer Einigung unter ihnen.

Falls einer der drei Herren Sachverstandigen oder der drei Herren Schiedsrichter austreten sollte, wählen seine bleibenden Herren Collegen einen Ersatzmann.

§ 10. Die Preisvertheilung wird vorgenommen, so bald mindestens zwölf Compositionen eingetroffen sind, doch soll in keinem Fall länger als bis Ende 1857 gewartet werden. — Alle Compositionen, welche zu den zwölf erstanlangenden gehören, und vor Jahresschluss eintreffen, müssen angenommen werden; spätere können noch zugelassen werden, wenn daraus keine zu grosse Verzögerung erwächst, worüber der Preissteller zu entscheiden befugt ist.

§ 11. Nach geschehener Preisertheilung werden die Componisten der gekrönten Werke genannt, alle anderen bleiben streng verschwiegen.

§ 12. Der Preissteller hat das Recht, sich die ausgeschriebenen Stimmen derjenigen Werke, welche concurrirt haben werden, ausliefern zu lassen und für sich zu behalten, darf aber keinerlei Duplicate oder Vervielfältigungen davon fertigen oder fertigen lassen. — Die Partituren gehen **sämmtlich** an ihre Einsender zurück, deren **freies Eigenthum** sie **bleiben.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage (Catalog der Carl v. Winterfeld'schen musikalischen Bibliothek) von R. Friedländer & Sohn in Berlin.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

A. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. Nr. 22. Den 29. Mai 1857.

Bücher, Zeitschriften.

Laurencin, Dr. F. P. Graf, Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen. Eine Abhandlung. — Leipzig, H. Matthes. 1856. S. 108.

Das Werkchen des Verfassers, der den Lesern dies. Bl. schon durch mehrere treffliche Aufsätze (Vrgl. Bd. 43 u. 45), die in das Gebiet kirchlicher Tonkunst einschlagen, bekannt sein wird, zeichnet sich vorzüglich dadurch aus, daß es mit Liebe und Ueberzeugung geschrieben ist, mit einer Hingebung an den Gegenstand, die auf den Leser einen wohlthuenden Eindruck macht. Man fühlt, wie der Verfasser nicht blos mit dem Kopfe gearbeitet hat, sondern wie seine Anschauungen von dem Antheil des Gemüthes und des Herzens gleichsam getränkt sind. Außerdem liefert das Werkchen, wie auch schon die eben angedeuteten Aufsätze, den Beweis von den gründlichen und tiefen in den Gegenstand eingehenden Studien. Wenn ich demungeachtet hier und dort mit dem Verfasser nicht übereinstimmen kann, so wird er gleichwol daraus ersehen, daß ich mit Aufmerksamkeit und großem Interesse der Darlegung seiner Ansichten gefolgt bin. Denn das Werkchen hat, abgesehen von manchen individuellen Besonderheiten, den großen Vorzug, daß es sehr anregender Natur ist. Unter die individuellen Besonderheiten gehört hauptsächlich eine gewisse Ueberschwenglichkeit des Styls, die wol aus dem Bestreben hervorgegangen sein mag, dem Leser möglichst deutliche Anschauungen zu geben von dem, wovon der Verfasser selbst in seinem Inneren vollkommen überzeugt ist. Allein es erwächst hieraus ein gewisser das Lesen erschwerender Schwulst. Ferner schmückt der Verfasser seine in der Regel überlangen Perioden mit einer zu großen Fülle von Beiwörtern aus, wol in der lobenswerthen Absicht, das Wesen des Gegenstandes möglichst deutlich und anschaulich zu machen, doch auf der andern Seite mit einem Nachtheile für die Sache selbst. Auch gebraucht der Verfasser diese epitheta ornantia da, wo sie im Widerspruche mit seinen Erörterungen stehen. Beispielsweise will ich an die Partien des Werkchens erinnern, in denen die Schattenseiten mancher Kirchencomponisten ins Licht gestellt werden; gleichwol überschüttet er das wenige Lobenswerthe an ihnen mit denselben überschwenglichen Ausdrücken, denen wir bei der Analyse von Bach's und Beethoven's Werken begegnen. Hier mußte er sparsamer mit den lobenden Bezeichnungen sein und zurückhaltender, damit das Geringere nicht auf gleiche Stufe gestellt werde mit dem Großen und ewig Schönen der vorgenannten Tonhelden. Doch sieht man gern über diese Eigenthümlichkeiten hinweg, wenn man die vielen Vorzüge in Erwägung bringt, die das Werkchen nach verschiedenen Richtungen hin bietet. Der Verfasser nimmt keinen streng historischen Gang, sondern befolgt einen andern Weg, auf welchem er seiner Aufgabe am nächsten kommt. Seine Aufgabe ist die, nachzuweisen, „auf welche Art sich bisher der in Tönen gestaltende menschliche Geist geoffenbart habe, und aus dem in die Kunstgeschichte und in das musikalische Leben schon übergegangenen Stoffe das Urbild einer wahren Kirchenmusik in möglichst klare Worte zu fassen."

Zunächst charakterisirt er die altitalienische Kirchenmusik — „reinste, ungetrübteste Gegenständlichkeit der Auffassung des Inhaltes der Religion und ihrer wörtlichen Verkörperung im Meß- oder überhaupt Kirchentexte." Was er, zwar nur in der Kürze, darüber und über die weitere Entwickelung bemerkt, über das von

Orlando Lasso an beginnende Hinaustreten aus der allgemeinen religiösen Stimmung in eine mehr individualisirte Gestaltung bei Lotti, Leo, Durante, Marcello, Astorga, Pergolese u. A. ist triftig und schlagend. Zugleich spricht er die Hoffnung aus, in einem abgesonderten Werke diese Richtung des kirchlichen Tonlebens ausführlicher zu zeichnen. Was er über Haydn's und Mozart's Kirchenmusik spricht, wird den Lesern dies. Bl. nicht unbekannt sein, da er (Bd. 43) einen besonderen Artikel diesem Gegenstande gewidmet hat. In der gegenwärtigen Schrift geißelt er nur noch schärfer diese vermeinte Kirchenmusik, und nach meiner Ansicht mit vollem Rechte, namentlich auch die zahllosen Nachahmer des untersten Grades, deren jammervolle Machwerke wir leider immer noch in den Kirchen mit anhören müssen, da diejenigen, denen es obliegt, etwas Musik als Lückenbüßer in unserm dürren protestantischen Gottesdienst zu machen, entweder in einer classischen Verblendung befangen sind, oder überhaupt ohne alles Urtheil aus der Masse der als Kirchenmusik figurirenden Stücke, die der und jener Unberufene zusammen geschmiedet hat, das erste beste herausreißen, unbekümmert darum, ob es dem Dienste des Herrn angemessen sei. Wenn wir die Kirchenmusik Haydn's und Mozart's nicht gelten lassen, so thun wir ihrer Größe darum keinen Abbruch. Haydn konnte auf seinem Standpuncte nicht anders schreiben, und Mozart, der zwar in einigen kleineren Stücken bewiesen hat, daß er zu einer echt kirchlichen Auffassung sich erheben könne, hatte nicht die nöthige Ruhe dazu, um dem reinen Geiste der Kirchenmusik sich hinzugeben. Die Palme trug er auf anderen Gebieten davon. Dem Verfasser der vorliegenden Schrift gebührt daher verdienter Dank, daß er ohne allen Rückhalt und mit tiefer Sachkenntniß die Flecken an diesen beiden Kunstgrößen aufgezeigt hat. Der Abschnitt über Bach, und was er über die hohe Bedeutung dieses gewaltigen Gottesmannes in begeisterter Rede ausspricht, ist ganz vortrefflich. Sehr richtig bezeichnet er eine andere Art des Kirchenstyles, die er mit Naumann beginnen läßt, als die rationalistisch-religiöse. Darunter werden Tuma, Tomaschek, Klein, Schnabel gerechnet, deren Wirken für die religiöse Tonkunst genauer beleuchtet wird. Wenn ich im Allgemeinen sowol mit der aufgestellten Bezeichnung einverstanden bin, als auch mit dem, was des Specielleren über diese als Kirchencomponisten bemerkt wird, so muß ich dabei jedoch erinnern, daß die guten Seiten dieser Componisten an dem Verfasser einen allzu beredten Lobredner gefunden haben, und daß die allgemeine Stimme der Kritik bei der Beurtheilung dieser Componisten noch andere Gesichtspuncte geltend macht, von denen aus ihr Wirken in einem weniger glänzenden Lichte erscheinen wird. Unter die musikalischen Rationalisten werden dann ferner noch gerechnet: Spohr, Ett, Winter, Weigl, Lindpaintner, Danzi, Drobisch, Aiblinger, Röder, Stunz, Molique, Hauptmann; C. M. v. Weber und Franz Schubert dagegen als große Naturalisten bezeichnet. Letzeren beiden sei es versagt gewesen, und wäre es ihnen vielleicht auch geblieben, trotz nachgeholter contrapunctischer Studien, ein religiöses Ganze zu schaffen, ein Urtheil, dem ich meine volle Zustimmung gebe. Eine besondere Besprechung erhalten Vogler und Cherubini, die der Verfasser im Grunde ihrer religiösen Kunstüberzeugung im Nationalismus wurzeln läßt. Er kritisirt sehr scharf ihre Verschiedenheiten von einander; doch scheint er mir Vogler zu hoch zu stellen. Gleichwol bezeichnet er Vogler's Schöpferkraft als eine einzig und allein von der Verstandesabstraction ausgeströmte. Hieraus und aus vielen anderen Gründen erklärt sich die Thatsache, daß Vogler so gut wie vergessen ist, während uns die schwungvolle Begeisterung Cherubini's, seine reiche Gemüthsfülle, seine kühne Erfindungskraft und die, obwol öfter an die äußerste Grenze des Kirchenstyles uns führende Strömung seiner Phantasie, noch in der Gegenwart die vollste und gerechteste Anerkennung und Bewunderung abnöthigen. Der Glanzpunct der vorliegenden Schrift ist unstreitig die Analyse der geistlichen Tonwerke Beethoven's, und unter diesen namentlich der beiden Messen, insbesondere der großen Messe in D. So begeistert, so wahr und dem Geiste des unsterblichen Werkes entsprechend hat noch niemand darüber sich vernehmen lassen. Es ist darin eine Genialität der Analyse niedergelegt, wie sie nur derjenige aussprechen kann, dem neben tiefere Sachkenntniß die Natur ein gutes Theil kritischer Phantasie verliehen hat. — Die Schattenseite der Schrift dagegen beruht in dem, was über Mendelssohn's Wirken auf kirchlich-musikalischem Boden gesagt wird. Für mich wenigstens ist eine derartige Apotheose eine Dissonanz. Allerdings hat der Verfasser wie in der ganzen Schrift so auch bei der Beurtheilung Mendelssohn's als Kirchencomponist seine innerste Ueberzeugung ausgesprochen; er hat seine Ansichten niedergelegt wie er sie aus dem Studium der Werke desselben gewonnen, ist aber geleitet durch irgend welche äußere Rücksichten und Beziehungen. Ich achte solch ein unumwundenes Aussprechen der Meinung, muß aber dagegen bemerken, daß der Verfasser mit seiner auf die Spitze gestellten Ansicht über Mendelssohn als Kirchencomponist ziemlich isolirt dastehen wird. Hören wir zuvörderst einige Aussprüche, die den Kern seiner Meinung darlegen. S. 40: „Wir gelangen zu dem Ergebnisse, in den Tonschöpfungen Vogler's und Cherubini's — eine Uebergangsperiode des musikalisch-religiösen Rationalismus in ein höheres, durch Bach's Werke vorgebildetes und entwickeltes, durch Beethoven und Mendelssohn aber erst zur höchsten Blüthe geführtes Sein zu erkennen.“ Ebendaselbst: „Vor dem Eintritte — des ebenso begriffs- als zeitgemäßen Kirchenstyles, in höchster und reichster Geistesfülle durch Beethoven und Mendels-

sohn an das Licht des ewig schönen Tages der künstlerischen Verwirklichung gestellt u. s. w." S. 43: „Sehen wir immerhin in diesen beiden (Vogler und Cherubini) die sichere, unfehlbare Brücke — zu jener völligen Geistesverklärung, zu jener Vollendung aller Kirchenmusik, wie uns eine solche in Beethoven und Mendelssohn — entgegentritt." Ebendas.: „Noch eines jedoch, ehe wir zu diesen (Beethoven und Mendelssohn) nach Bach einzig fleckenreinen Sonnen am Himmel der geistlichen Tonmuse übergehen." Er vindicirt ferner Mendelssohn „eine immer machtvollere Tragweite (S. 97) der Gottesanschauung, ein stets lebendigeres Eingehen in die Idee des absoluten Geistes." Der köstliche Wahlspruch: „Betet ohne Unterlaß" sei wol von keinem der Vorangegangenen, es wäre denn von Bach und von Beethoven, so beharrlich und seeleninnig in der Tonwelt durchgeführt worden, als von Mendelssohn; in ihm müßten wir nach dem gegenwärtigen Standpuncte der Kunst und der religiösen Erkenntniß das höchste Muster und nachahmungswürdigste Urbild eines Kirchencomponisten, wie er sein soll und nur sein darf, erkennen. In ihm sei gleichsam der Wiederaufbau des Urchristenthums (?) auf musikalischem Boden verpflanzt und vollbracht; er sei der erleuchtete Wiederhersteller jener heiligen, durch Bach der geistlichen Musik errungenen und gesicherten Urrechte; in ihm sei die Weihe, die Innigkeit und Wissensfülle Bach's mit der Gluth (?) und mit dem Schwunge (?) Beethoven's zu einem Künstlerwesen vermittelt. Und S. 105: „Seid überzeugt, wenn keiner unter den Großen des Tonreiches, so ist er es, der euch zur Wahrheit, d. h. zur innigsten Anschauung Gottes in Tönen, zur einzig wahren, weil in ihrem tiefsten Grunde religiösen Musik führt." Ich überlasse diese Sätze dem weiteren Nachdenken der Leser, ohne eine specielle Polemik dagegen zu eröffnen, schon aus dem Grunde, weil das Urtheil über Mendelssohn als Kirchencomponisten in der Kunstwelt, wenn auch verschiedenartig nuancirt, als abgeschlossen zu betrachten ist, und frage blos, wie es möglich ist, daß der Verfasser überhaupt zu einem solchen Urtheile durch ein aufmerksames Studium der Werke Mendelssohn's gelangen konnte, und sodann, wie man nach einer so richtigen Beurtheilung der altitalienischen Tonmeister und S. Bach's, wie wir sie in dieser Schrift niedergelegt finden, nach einer so überaus herrlichen Analyse der Beethoven'schen Messe in D, wodurch der Verfasser sich doch als einen geistvollen und competenten Richter gezeigt hat, schließlich (darauf läuft am Ende das ganze Urtheil hinaus, nach dem letzten Satze, S. 105) Mendelssohn, wenn auch nicht über, doch neben die alten Italiener, Bach und Beethoven setzen kann. Zu diesem Schlusse muß der Leser dieser Sätze kommen, und noch vielmehr, wenn er das Ganze im Zusammenhange in der Schrift selbst nachliest. Nun weiß ich wol, daß dies nicht des Verfassers eigentliche Meinung sein soll; seine Begeisterung hat ihm aber der überschwenglichen Ausdrücke so viele in den Mund gelegt, daß der unbefangene Leser zu keinem anderen Urtheile über die Ansicht des Verfassers gelangen kann. Die Spitze von Mendelssohn's Kunstwirken basirt nicht in seinen geistlichen Werken; das ist eine Thatsache, über die die Kunstwelt bis auf wenige Hartnäckige einig ist. Nur in einigen wenigen Orgelstücken hat er den echten kirchlichen Ton angeschlagen. Das, was so viele anzieht, und fesselt, das Sanfte, Stille, Gemüthliche, und wiederum das Rauschende, Kräftige und Glänzende, was manche für Gluth und Schwung halten mögen, ist es nicht, was ein Tonstück zu einem wahrhaft kirchlichen macht. Jeder Künstler steht im Banne seiner Zeit. Sehen wir deßhalb nicht geringschätzig auf das kirchliche Wirken Mendelssohn's herab. Er that nicht blos wie er konnte, sondern wie er mußte; wenn er kein Bach und Beethoven war, wie viele hundert andere es auch nicht sind, so gab er sich eben so, wie es der unbefriedigte und blasirte Charakter unserer Zeit mit sich bringt. Die hehre, heilige Strömung der Gefühle, wie sie eine vergangene Zeit beseligend zu uns herüber weht, war Mendelssohn ebenso fremd, wie vielen seiner Zeitgenossen und vielen Gegenwärtigen.

Emanuel Klitzsch.

Studien über Pianofortespiel.

Die Handhaltung und der Anschlag, die Ausbildung der Hand und des Handgelenks.

Ich beginne hiermit eines der wichtigsten Capitel, zugleich aber auch eines derjenigen, wo bis jetzt die größte Verschiedenheit der Ansicht geherrscht hat, und auf dem es demnach am schwierigsten war, zu etwas Festem zu gelangen. In früheren Jahren namentlich geschah es, daß jeder Meister eine andere Handhaltung lehrte, jeder in der Regel die seinige als die normale bezeichnete, die anderen aber ausschloß. Es ist dadurch eine große Mannichfaltigkeit von Behandlungsweisen hervorgerufen worden, aber auch eine Unsicherheit, die etwas Allgemeingiltiges stets vermissen ließ.

Eine ausführliche Darstellung dieser Besonderheiten gehört natürlich nicht hierher, sie würde der Gegenstand einer Geschichte des Pianofortespiels sein. Für den gegenwärtigen Zweck genügt es, wenn ich beispielsweise an einige derselben erinnere, um damit meine Betrachtung einzuleiten.

Aus den verschiedenen Behandlungsweisen des Instruments sind die verschiedenen Schulen hervorgegangen, und es ist insbesondere der Anschlag, durch den sich dieselben unterscheiden. Die besondere Art die Taste zu fassen und anzuschlagen, hat die besondere Art des Klanges zur Folge, und wir sehen demnach hier, wie überall

in der Kunst, Geistiges und Materielles in innigster Einheit. Hummel's Spiel zeichnete sich aus durch Sauberkeit, Glätte, Accuratesse einerseits, durch große Bravour andererseits. Fülle des Tons aber besaß er nicht, konnte dieselbe auch nicht besitzen infolge seiner Handhaltung, die man scherzweise als „Krabbelmanier" bezeichnet hat. Hummel ließ, wie berichtet wird — denn aus eigener Anschauung kenne ich sein Spiel nicht —, die Finger nicht fest auf die Taste fallen, er zog sie, nachdem dieselbe niedergedrückt war, ein, so daß zuletzt der Fingernagel über die Taste glitt. So war sein Spiel äußerst deutlich, brillant und glänzend, aber ohne größere Tonabstufungen, weit entfernt großartig durch Tonfülle zu sein. Hierzu fehlte auch, wie bei allen älteren Virtuosen, die immer sehr glatt und egal, aber ohne besonders nuancirten Ausdruck spielten, die dramatische Lebendigkeit der Darstellung im Einzelnen. Den directen Gegensatz zu Hummel im Anschlage bildete Field. Dieser lehrte eine durchaus senkrechte Haltung der Finger, so daß dieselben wie Hämmer auf die Tasten fielen, er verlangte, daß dieselben bis auf den Grund niedergedrückt würden. Die überaus große Klangschönheit seines Spiels, der Reichthum und die Mannichfaltigkeit der Schattirungen war die Folge dieser Haltung, während er die den wiener Meistern eigenthümliche Brillanz nicht in diesem Grade besitzen konnte. Als in der Mitte zwischen beiden Extremen stehend kann vielleicht das Spiel von Moscheles bezeichnet werden. Moscheles besitzt größeren Ton als Hummel, sein Anschlag ist durchaus fest, die Taste bis auf den Grund niederdrückend. Die sinnliche Klangschönheit Field's jedoch ist dieser Behandlung nicht eigen, es überragt dieselbe aber dafür jene durch den Glanz der Bravour. Alle älteren Meister insgesammt charakterisirt eine feste, stets sich gleichbleibende Haltung der Hand, eine in sich geschlossene, möchte ich sagen, die alle Ausdrucksverschiedenheit auf einem und demselben Wege hervorzubringen trachtet. Das neuere Spiel mit seinen beiweitem größeren Contrasten und Tonabstufungen seit Liszt's Zeiten machte auch eine andere, freiere Haltung der Hand nothwendig: das markirte Hervorheben einzelner Noten ein stechendes Niederdrücken der Taste, und im Gegensatz hierzu das hingehauchte Pianissimo weiter ausgestreckte Finger.

Soviel, blos zu dem Zwecke, um zu verdeutlichen, was ich meine. Zu bedauern ist, daß für eine Geschichte des Clavierspiels in diesem Sinne, soweit mir bekannt, noch gar nichts gethan ist. Freilich hat die Sache ihre großen Schwierigkeiten. Es ist keiner so alt, um die ganze Entwickelung aus eigener Erfahrung zu kennen. Schriftliche Ueberlieferungen aber erscheinen in diesem Falle sehr ungenügend. Nur wer Gelegenheit hatte aus mündlicher Tradition zu schöpfen, kann hier ausreichend orientirt sein.

Ueberblicken wir den Gang dieser Entwickelung, so gewinnen wir die Anschauung, wie es bis herab auf die Gegenwart vorzugsweise darauf angekommen ist, immer neue Seiten herauszubilden, das Gebiet der vorhandenen Möglichkeiten zu durchlaufen und dieselben zu erschöpfen. An ein Zusammenfassen wurde weniger gedacht. Die nächste Frage, welche sich für uns Epigonen darbietet, ist daher die, wie wir diesem Reichthume, diesem aufgespeicherten Material gegenüber, uns zu verhalten haben; es ist zu untersuchen, ob dieser Weg immer noch weiter fortzusetzen ist, oder ob eine neue Wendung eintreten muß. Schon neulich, bei anderer Gelegenheit, sprach ich mich darüber aus, daß ich das Erstere nicht glaube, im Gegentheil, daß jetzt die Aufgabe darin bestehen muß, diese große Erbschaft anzutreten, d. h. das Geleistete zusammenzufassen, sich in den Besitz der verschiedenen im Laufe der Zeit herausgebildeten Ausdrucksweisen zu setzen. Nicht mehr eine ausgeprägte Einseitigkeit, eine feste, einseitige Handhaltung kann jetzt uns genügen, der Clavierspieler muß jede Ausdrucksweise, welche die Sache verlangt, in der Gewalt haben, nicht seine Eigenthümlichkeit dem Werke aufdrücken, sondern die fremde in objectiver Weise zur Darstellung bringen. Daß daraus nicht ein haltungs- und charakterloses Wesen entsteht, dafür sorgt schon die individuelle Handbeschaffenheit eines jeden, die an gewisse Schranken gebunden ist.

Ist nun aber das oben Bemerkte wirklich der Fall, so werden wir auf eine Erörterung anderer Art hingeleitet, die nämlich, ob jetzt nicht ein regelrechter Ausgangspunct dafür, etwas Festes, Normales zu gewinnen ist, etwas was die Schule sich aneignen und als etwas ein- für allemal Giltiges überliefern kann. Ich behaupte eine derartige Möglichkeit, ohne damit die Entwickelung abschließen, die fernere Herausbildung des Eigenthümlichen, Erweiterungen, nach Befinden neue Einseitigkeiten in der Behandlung, ausschließen zu wollen. Eminente Virtuosität kann, — wenn es möglich ist, — immer wieder neue Wege gehen. Hier handelt es sich um die Schule, um das was der gewöhnliche Clavierspieler, der Musiker, der Conservatoriumsschüler zu erreichen bemüht sein muß.

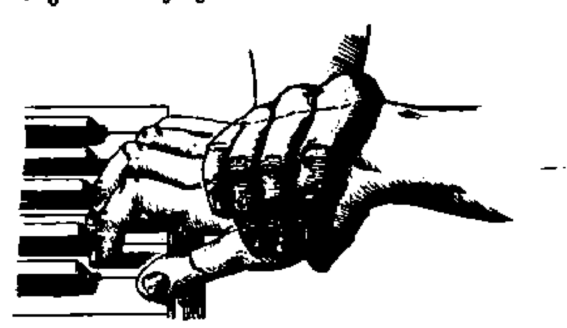
Um zur Darlegung dieses Normalen zu gelangen, ist es nothwendig, zuvor festzustellen, was das Schulmäßige im Clavierspiel ist. Jeder Kenner unterscheidet bekanntlich sofort den Naturalisten von dem schulmäßig gebildeten Spieler. Worin besteht also dieses Schulmäßige? Bei dem Naturalisten ist der Anschlag undeutlich und zugleich hart und steif oder roh, bei dem schulmäßig gebildeten elastisch, glatt und egal. Der Grund dafür liegt in der gleichmäßigen Ausbildung der Finger, in der Lockerheit der Gelenke, darin daß diese von einander gelöst, von der natürlichen Beschränktheit und Gebundenheit befreit, idealer gestaltet sind. Darin also besteht die Schule, diesem Zwecke gelten alle technischen Studien, dafür sind alle äußeren Apparate erfunden;

die schulmäßige Bildung muß also in der Erlangung dieser Eigenschaften bestehen und eine dem entsprechende Handhaltung müßte die normale sein. Insbesondere ist es das Gelenk, welches die Finger mit der Hand verbindet, worauf alles ankommt. Dies von seiner natürlichen Steifheit zu befreien, muß das Ziel aller Bestrebungen sein. Sehen wir uns um in den vorhandenen Lehrbüchern, so ist es die von Knorr in seiner Bearbeitung der Müller'schen Clavierschule gelehrte Handhaltung, von der auch Theil 1, S. 5 eine Abbildung gegeben ist, welche der hier geforderten Art und Weise am meisten zu entsprechen scheint: es ist die bekannte Haltung mit etwas eingedrückten Knöcheln. Demnach würde diese — vor der Hand wenigstens und soweit wir in unserer Untersuchung im Moment gekommen sind — die normale sein. Sie ist es, die am meisten die von der Schule geforderte Elasticität des Anschlags zu gewähren verspricht.

Sind wir bis zu diesem Puncte gekommen, so entsteht sofort eine neue Frage, die Frage nämlich, auf welche Weise diese Handhaltung zu erreichen ist. Darauf gab es bis jetzt, so viel ich weiß, keine Antwort, und auch Knorr übergeht dieselbe. Der im vorangegangenen Artikel erwähnte Mohrhoff'sche Apparat hat diesen Zweck. Auch ein anderes vor langen Jahren einmal in dies. Bl. von mir beschriebenes Instrument, welches der Erfinder „Mentor du Pianiste" nannte, beabsichtigte dasselbe. Ich habe indeß unter den oben besprochenen Apparaten dieses letztgenannte Instrument nicht wieder erwähnt, da, wie es scheint, der Erfinder seiner Erfindung keine Folge gegeben hat. Um die bezeichnete normale Handhaltung zu lehren, bin ich daher hier in dem Falle, selbst ein Verfahren, welches nicht bekannt zu sein scheint oder bereits wieder vergessen wurde, in Vorschlag zu bringen, ein Verfahren, das jedenfalls den Vorzug hat, das leichteste und bequemste zu sein, und dem ich darum Werth beilege, weil es keineswegs eine müßige Erfindung ist, sondern sich mir in langjähriger Praxis erprobt hat.

Ich gebe zunächst eine Beschreibung, füge aber dann eine Abbildung bei, weil jene allein nicht zu vollkommener Deutlichkeit führen würde, obschon die Sache so einfach und leicht ist, daß sie in einem Augenblick erlernt werden kann.

Man stellt die Hand des Schülers auf die Tastatur und faßt sie nun in einer Weise, wie die unten befindliche Abbildung zeigt, so nämlich, daß der Daumen des Lehrers, unter der Hand des Schülers befindlich und zwar hart an dem Handgelenk derselben, die Hand desselben stützt, ohne das Handgelenk zu berühren und dadurch die Beweglichkeit zu hindern. Die anderen Finger des Lehrers werden sodann, hart aneinander gedrückt, auf die Handoberfläche des Schülers gelegt, so zwar, daß der kleine Finger des Lehrers die Knöchel des Schülers vom 2. bis 5. Finger deckt und eindrückt, bis zu einem Grade, daß dadurch die Beweglichkeit zwar erschwert, aber nicht völlig gehindert wird. Die Hand des Schülers wird durch den Daumen des Lehrers gehoben und getragen, durch die übrigen Finger des letzteren aber die Knöchel des ersteren niedergedrückt, und auf diese Weise Druck und Gegendruck erzeugt.



Dies Verfahren ist bei beiden Händen des Schülers in Anwendung zu bringen, auch kann der Lehrer die seinigen beide benutzen, jenachdem er zur Rechten oder Linken des Schülers sitzt. Auch an sich selbst ganz allein kann jeder davon Gebrauch machen, wenn er die Hände abwechselnd in eine solche Stellung bringt. Man lasse auf diese Weise die Uebungen mit stillstehender Hand machen, zu Anfang der Stunde ein paar Minuten hindurch, und man wird überrascht sein, welche Resultate in Bezug auf Durchbildung der Gelenke dadurch gewonnen werden können. Einige Anstrengung braucht dabei nicht vermieden zu werden, ist im Gegentheil gut, nur ist darauf zu sehen, daß die Sache nicht wirklich schmerzhaft werde. Ich ziehe das bezeichnete Verfahren allen Apparaten, welche Aehnliches bezwecken vor, weil nur hier der Lehrer, und zwar auf die bequemste Weise, individualisiren, der besonderen Handbeschaffenheit des Schülers sich anbequemen, jede kleine Nachhilfe, deren ein Apparat nie fähig ist, gewähren kann. Erreicht aber wird dadurch die vollkommenste Elasticität, die sofort auch, namentlich bei dem Triller, sich bemerkbar macht.

Natürlich ist die Anwendung im Allgemeinen eine verschiedene und es sind auch wichtige Einschränkungen zu machen. Sind alle Bedingungen in wünschenswerthester Weise vereinigt, um einen Schüler zu bilden, gut organisirte, noch nicht verdorbene Hände, tägliche Unterrichtsstunden und eine Uebungszeit unter Aufsicht des Lehrers, so ist es keine große Kunst, bald ein Resultat zu erreichen. Man braucht dann blos der naturgemäßen Entwickelung hier und da eine kleine Nachhilfe zu gewähren, und die Sache wird sich ohne äußere Hilfsmittel von selbst machen. So wohl aber wird es selten einem Lehrer. Diese Fälle können daher auch gar nicht die maßgebenden sein; im Gegentheil, die Aufgabe besteht darin, unter ungünstigen Verhältnissen, bei schon verdorbenen, steifen Händen, bei solchen, die spät anfangen, bei einer geringen Zahl von Stunden u. s. w. —

denn dies sind die gewöhnlichen Fälle —, etwas zu erreichen, und dann wird das bezeichnete Verfahren auch stets von besonderem Nutzen sein, ja oft wird darin der einzige Weg bestehen, um überhaupt Erfolge zu erzielen, insbesondere um die in der Regel mehr verdorbene rechte Hand geschmeidig zu machen.

Wir sind jetzt bei dem oben festgestellten Ausgangspunct wieder angekommen, und es fragt sich nun, ob hierdurch das Ziel erreicht ist. Ich verneine dies, und muß bemerken, daß wenn man bei dem bis jetzt Gelehrten beharren wollte, man damit auf halbem Wege stehen bleiben würde. Ich kann nämlich jene Handhaltung durchaus nicht als eine für immer beizubehaltende betrachten, ich kann sie nur als einen Durchgangspunct ansehen, um die erforderliche Elasticität zu gewinnen. Als absolute festgehaltene, würde sie mir als höchst gezwungen, gemacht und beengend erscheinen, und hierzu käme noch, daß wir damit auf eine frühere Stufe des Clavierspiels zurückgeworfen werden würden. Nur ein kleiner Ton kann, meiner Ansicht nach, damit erzielt werden, und für moderne Spielweise müßte dieselbe insbesondere ganz ungeeignet sein. Ist also durch das bezeichnete Verfahren die erforderliche Durchbildung der Hand gewonnen, so gebe man die Haltung wieder frei, und der Erfolg wird lehren, daß es dadurch möglich geworden ist, verschiedene Wege, je nach individueller Handbeschaffenheit, einzuschlagen, jene Universalität zu erreichen, die ich schon vorhin der fest ausgeprägten Einseitigkeit früherer Meister gegenüber als die Aufgabe der Gegenwart bezeichnete. Der angegebene Weg bildet die Grundlage und den Ausgangspunct, er enthält das, was der Clavierspieler baldmöglichst durchzumachen hat, er ist eben darum nicht das Ende, sondern der Anfang. Diese Studien, in Verbindung mit der stummen Claviatur, auf der sie vorzugsweise gemacht werden können, die anderen bekannten Uebungen, zu denen auch zur Lockerung der Gelenke, seit Henselt's Vorgang, Spannübungen gehören, bezeichnen das Normale, das was aus der bisherigen Entwickelung, meiner Ansicht nach, als festes Resultat aufzunehmen ist. Der weitere Fortgang ist weniger bestimmt vorzuzeichnen, und hängt von der inneren und äußeren Beschaffenheit des Spielers ab.

Was schließlich die Ausbildung des Handgelenks betrifft, so kann ich mich darüber kurz fassen. Es ist in neuerer Zeit in dieser Beziehung viel gethan worden, und jetzt als allgemein festgestellt zu betrachten, daß auch das Handgelenk locker sein muß. Manche besitzen diese Lockerheit schon mehr von Natur, bei den meisten sind Hand und Arm ebenso sehr erst durch Uebungen von einander zu lösen, wie dies bei den Fingern geschehen muß. Als ein praktisches Mittel, um dem Schüler die Steifheit des Handgelenks zum Bewußtsein zu bringen, habe ich immer das nachstehend Beschriebene betrachtet; ich erwähne dasselbe, da ich ebenfalls nicht weiß, ob es von den Lehrern gekannt ist. Die meisten Schüler bemerken im Anfange gar nicht, daß sie den Arm fortwährend mit bewegen; um sie darauf aufmerksam zu machen, lege man den Arm auf einen Tisch, so daß die Hand mit dem Handgelenk über die Kante hinausragt und sich frei bewegen kann. Der Umstand, daß der Arm bei solcher Bewegung der Hand fortwährend sich mit erheben wird, beweist die Steifheit. Umgekehrt ist aus diesem Verfahren eine sehr zweckmäßige Uebung zu machen, sobald man nämlich den Arm auf der Tischplatte festdrückt und nun die Hand allein auf- und abbewegen läßt. Die sicherste Probe endlich, ob das Handgelenk lose ist, ist die, daß man den Arm frei emporhält und nun die Hand schnell auf- und abbewegt, schüttelt; kann man dies, ohne daß der Arm in Mitleidenschaft gezogen wird, so ist das Ziel erreicht; gelingt es nicht, so sind weitere Uebungen auf der Tischplatte mit fest gehaltenem Arm nothwendig. Ohne gerade auf das angegebene Verfahren viel Gewicht zu legen, glaube ich doch, daß es nicht ganz zu verwerfen ist.

Fr. Br.

Wiener Briefe.

(Schluß.)

Der Chor unserer Schottenpriesterkirche erfreut sich nächst jenem der Hofcapelle und des Stephansdomes der zahlreichsten und besten Kräfte. Der dortige Chorleiter, Hr. J. B. Ziegler, ist ein Musiker voll Eifer und Geist. Seinen Tactirstab beherrscht ein regsames inneres, oft nur zu weit gedrängtes Feuer. Er nimmt fast alle Tempi zu rasch. Allein er dringt ernstlich auf einen fein abgestuften Vortrag, und sein Singchor und Orchester leistet ihm treuliche Folge. Als Componist kleinerer wie größerer Kirchenwerke offenbart er sich im Lichte einer eigenthümlichen, insbesondere durch harmonisch belebtes Colorit und feine, wenn auch nicht immer streng würdige Melodienzüge sinnig hervortretenden Schöpferkraft. Er wählt aus dem ihm zu Gebote stehenden reichhaltigen Archive meist Tiefgediegenes aus älterer Zeit. So hat er uns jüngst eine wahrhafte Prachtmesse von Jomelli, eine durch ihre contrapunctischen Kunstsätze, namentlich durch ihre kernige Credofuge hervorragende Missa von Dittersdorf, endlich Cherubini's jedem Musiker längst tief in die Seele gedrungenes, hier aber seit Jahren nicht gehörtes Requiem für gemischten Chor und Orchester in trefflicher Ausführung gebracht.

Am Chore St. Petri haben wir in jüngster Epoche — dank seinem rührigen Leiter, Capell-M. Greipel — manches Neue, und unter diesem, wie unter dem Bekannteren, viel Gutes gehört. In erster Classe zählt Lindpaintner's letztes Werk, seine mit kräftigen, scharfen Charakterzügen eines deutschen Musikers hingestellte Pastoralmesse. Es ist dies ein Tonwerk, das minder

durch seinen Melodienreichthum, als durch sein üppiges und energievolles Harmonienwesen, sowie durch seine scharfe Charakteristik der Meßworte im Großen und Ganzen lebhaft interessirt. — Eine zweite — uns wenigstens neue — Pastoralmesse von Robert Führer hörten wir alldort, die, gegensätzlich zu Lindpaintner's objectiver gehaltenem Werke, den seraphähnlichen, rein melodischen Gesang, doch stets eingedenk der kirchlichen Würde und selbst des unvermeidlichen Contrapunctes, in den Vordergrund stellt. — Die dritte daselbst zum erstenmale getagte Novität war die schwächste. Es war eine Messe aus der Mappe eines hiesigen Compositionsjüngers, mit Namen Cyrill Wolf, der sich nicht viel mehr nachrühmen läßt, als eine geschickte Mache nach längst vorliegender Haydn-Mozart'scher Schablone. — Ja, noch einer bemerkenswerthen Erscheinung wäre bald vergessen worden! Unser hochachtbare, schon öfter genannte Doppelkünstler Jos. Neugebauer hat wieder ein neues Offertorium — ein Altsolo mit begleitendem Streichorchester und Clarinetten — vom Stapel gelassen, eine Composition, in welcher nicht blos die Principalstimme, sondern jedes noch so untergeordnete Glied des Orchesters in erhebenden Klängen zum Herrn aller Heerschaaren emportönt. Außerdem wurde Allbekanntes gegeben, das sich nach den üblichen Rangstufen von Gutem, Halbgutem und Mittelmäßigem abgliedern läßt. Die Aufführungen waren zwar sichtlich stegreiflicher, doch immerhin künstlerischer Natur. Denn es wurde nach Möglichkeit jedem Vortragszeichen sein gebührendes Recht gegönnt.

Der Augustinerchor bot in guter, größtentheils präciser und selbst feiner Ausführung, nächst der Beethoven'schen Messe in C dur, der genialen Missa Franz Schubert's in G und der Mozart'schen Krönungsmesse (Nr. 16) unter anderem eine bemerkenswerthe Neuheit, ein festliches Kirchenwerk von der Composition eines gewissen Hrn. Lippert. Dieser Künstler ist dereinst in Reissiger's Schule gegangen, und wirkt nun hier in der Doppeleigenschaft als Militärcapellmeister und Musiklehrer. Seine Missa solemnis ist als Arbeit durchweg tüchtig, in Hinsicht auf das Textverständniß sehr reich an geistvollen Zügen. Nur hat der Componist in der — übrigens meisterhaften und sehr anregenden — Instrumentation ein Zuviel des Guten gethan, und durch die Wucht begleitenden Gepränges die Singstimmen nicht wenig gedeckt. Auch bevorzugt er, was die innere Seite seiner kirchlichen Schöpfung betrifft, die energievollen und pathetischen Momente der heiligen Worte allzusehr auf Kosten der zarten und innigen, bei deren Charakteristik er entweder süßlich wird, oder durch consequentes Festhalten eines gewissen Pathos urkräftiger Betonung nicht wenig gegen den Geist dieser Sprüche der Weihe gesündigt hat. — In derselben Kirche feierte jüngst auch der hierortige Männergesangverein sein alljähriges Gedenkfest durch Cherubini's wundervolles Requiem für Männerstimmen. Dieses Machtwerk, hier zum erstenmale gehört, wurde im Ganzen vortrefflich gegeben. Chormeister Schlöger hat sich um die Leitung und gelungene Wiedergabe dieser Schöpfung sehr verdient gemacht. Bei dieser Gelegenheit wurde auch ein Trauerpsalm von der geistvollen, namentlich harmonisch anregenden Arbeit unseres hochbegabten Componisten J. Herbeck gegeben. Der eben Genannte verdient es unter jene wenigen Schöpfertalente unserer Metropole gereiht zu werden, deren angeborenes und angeeignetes Können schon jetzt schöne Erfolge geerntet, und noch herrlichere für die Zukunft in Aussicht stellt.

In der Jesuitenkirche, in jener zum heiligen Michael und in der sogenannten italienischen oder Minoritenkirche, gab es auch manche gut gewählte und nicht übel dargestellte kirchliche Tonspende. So unter anderm Rotter's liebliche und zugleich würdige Pastoralmesse, ein Werk, das mit trefflichem Erfolge dahin gestrebt hat, den zu Gemeinplätzen aller Art breit getretenen hirtenmäßigen Kirchenstyl zu veredeln.

Mit dem Orgelspiele steht es wie vordem. Die früher schon belobten Organisten halten sich noch jetzt ganz wacker. Aber es fehlt ihnen einerseits die nöthige Zeit, sich hervorzuthun; denn das längste Orgelpräludium erstreckt sich hier kaum über die Dauer von fünf Minuten. Anderseits fehlen jetzt wie einst die mit einem vollständig halbtönig gegliederten Pedale versehenen Orgeln. Der Vortrag einer Bach'schen, Händel'schen oder Mendelssohn'schen Fuge ist auf unseren Instrumenten beinahe unmöglich. Eben darum präludiren auch unsere besten Organisten immer lieber in bloßen Accordfolgen, als in contrapunctischem Sinne. Dieser Umstand verhängt aber auch ihren noch so geistreich combinirten Harmonienreihen am Ende doch eine gewissermaßen abspannende Wirkung. Man sehnt sich immer nach einem festen und planmäßig durchgeführten Thema. Doch man vermißt das Gewünschte fast immer.

Ueber den Zustand unserer nichtkatholischen Kirchenmusik soll der schon längst Ihnen versprochene Bericht demnächst folgen. S.

Briefe aus Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Der Philharmonische Verein unterscheidet sich von den gewöhnlichen Kammerconcerten durch sein volles Orchester (wobei nun freilich ein anderer Maßstab anzulegen ist, als bei den Symphonien des Museums) und durch eine planmäßigere Nummernfolge. Wenn sich die noch unentwickelten Kräfte eines Dilettantenvereins an große Tonstücke wagen, so kommt mir das vor, als wenn ein Kind mit einer Keule spielt. Allein das Kind wächst, übt seine junge Kraft und kann dereinst die Keule schwin-

gen lernen. Es kommt nur darauf an, daß ein Dilettantenkreis nicht stets in seiner Kindheit bleibe, oder es müßte gerade diese Unbeholfenheit, gegen welche derselbe Jahr aus Jahr ein mit dem ernsthaftesten Eifer kämpft, einen eigenen Reiz ausüben. Ich selbst bekenne mich zu dieser Classe von Zuhörern, deren Ansprüche mit der Befriedigung stets handinhand gehen.

Nicht ohne Interesse dürfte eine statistische Notiz über diesen Verein aufgenommen werden. Am 1. Dec. 1834 unter dem Namen Instrumentalverein gegründet, war Aloys Schmitt dessen Dirigent, gab aber diese Stelle 1847 wieder auf. Nachdem Hr. Bernh. Schädel (einer unserer geachtetsten Musiker) den Verein mehrere Monate lang dirigirt, übernahm im Herbst desselben Jahres Franz Messer die Direction des nun umgetauften „Philharmonischen Vereins“. In den ersten zehn Jahren wurden vom October bis April meistens vier Abonnementconcerte gegeben, von 1848 aber an — wo man nur in Politik lebte — bis jetzt finden deren nur zwei statt. Die Verhältnisse der activen zu den passiven Mitgliedern, wie die der Statuten gehören nicht hierher. Es ist aber begreiflich, daß die Museen, seitdem dieselben ihre frühere Aufgabe (Musik, Vorlesungen und Bilderausstellung) verlassen haben, und nur noch Concerte geben (weßhalb auch scherzhaft Musicäum genannt), daß dieselben dem Philharmonischen Verein Paroli bieten, und die größere Theilnahme hervorrufen. Es ist eigen, daß auf diese Weise Hr. Messer mit sich selbst concurrirt. Nichtsdestoweniger spricht ein gesunder lebensfrischer Geist aus dieser Anstalt, wie aus folgenden in der Wintersaison aufgestellten zwei Programmen zu sehen: Symphonien: J. Haydn, Es dur und B dur (Op. 80, Nr. 2). Ouverturen: Beethoven, Coriolan und Op. 115; Mozart, Schauspieldirector; Cherubini, Der portugiesische Gast. Clavierconcert: Ries, Cis moll; zwölftes Violinconcert von Spohr. Gesang: Mendelssohn: Tenorarie aus „Elias“ und vierstimmige gemischte Gesänge. Franz Messer: ebenfalls vierstimmige Gesänge und Tenorlieder. Piano: Variations serieuses von Mendelssohn. Hier zum erstenmale ein junges in der Schule seines Vaters gebildetes Talent, J. Horr, zu nennen. Solides Spiel, vortrefflicher Anschlag. Der Vater Horr, rühmlich bekannt durch seine geschickten Arrangements classischer Compositionen, namentlich Mozart'scher Ouverturen und Opern (unter diesen „Zaide“) zu vier Händen.

Was die beiden antipodischen Gesangvereine, der alte Cäcilien- und der junge Rühl'sche Verein leisteten, verdanken wir eben dieser Concurrenz. Es scheint, eines sei des andern Piedestal. Es kämpfen hier, gleichsam als Symbol jugendlicher Kraft und reiferer Erfahrung der Delphische und Milesische Apollo mit einander, aber den Sieg erringt immer das Publicum.

Der Rühl'sche Verein gab folgende Aufführungen: im November und December 1856 „Die Jahreszeiten“ von J. Haydn (in einer dieser Aufführungen sang Dalle Aste von Darmstadt den „Simon“). Im Februar 1857 „Der Fall Babylons“ von Spohr, und wird jetzt vorbereitet Beethoven's Missa solennis, welche dieser Verein bekanntlich im November und December 1855 zur Aufführung gebracht. Volle Achtung für solch ein Streben. Hervorzuheben: besondere Werthlegung auf Nuancirung und schönes Piano, zuweilen nur, wo die Massen wirken sollten, den ruhigen Strom oratorischer Einheit nicht gerade fördernd.

Der Cäcilienverein gab: Die hohe Messe, H moll, von S. Bach (zweimal), „Samson“ von Händel, und am vergangenen Charfreitag in der reformirten Kirche die große Matthäus-Passion von S. Bach, mit verstärktem Orchester und Chor, mit Orgel (Dr. Schlemmer) und Kinderchoral. Schönes Zusammenwirken der gegen einander aufgestellten Doppelchöre auf beiden Emporbühnen. Der Eindruck auf die Menschenmasse der überfüllten Kirche war ein grandioser, überwältigender. Die Solostimmen sangen die Damen Veith, Diehl, und die HH. Baumann (Evangelist), Pichler (Jesus) und May.

Den Ostersonntag endlich feierte unser Capellmeister G. Schmidt durch folgendes Programm sein Benefizconcert im hiesigen Schauspielhause: die Ouverturen zu „Iphigenia in Aulis“ und „Medea“; der schöne Chor „Placido è il mar“ mit dem Solo der Elettra, woran sich die Arie der Ilia „Zefiretti“ knüpft (beide Soli von Frau Anschütz-Capitain vorgetragen); Finale aus Cosi fan tutte; die Terzett-Hymne aus „Medea“ „Ihr hocherhabenen Himmelsmächte“. Die zweite Abtheilung bildete die neunte Symphonie mit Chor von Beethoven. Die Chöre, von Musik-Dir. Göltermann einstudirt, verdienen großes Lob, und das Orchester war besonders begeistert. Solosänger: die Damen Veith, Oswald, Schmidt, Zirndorffer, und die HH. Eppich, Dettmer, Baumann und Pichler. Wackeres, so geistvoll als harmonisch edel gehaltenes Ensemble. Inspirirtes, schön besetztes Haus.

Noch die Feder in der Hand, theile ich Ihnen mit, daß Frl. Sophie Kesenheimer vom münchner Hoftheater endlich angekommen, und als Fides (wiederholt), als Romeo, Valentine und Fidelio Triumphe gefeiert hat, obgleich sie mit den letzten beiden Rollen in das Fahrwasser unserer Anschütz gerathen ist. Theils unbestreitbare Vorzüge, theils Demonstrationen gegen die Anschütz (meine letzten Briefe zu vergleichen) öffneten der Gastin das Füllhorn der ungemessensten Lobesspenden, so daß der ruhige Beschauer zweifeln muß, ob sie sich auf der Höhe eines solchen Beifalls erhalten könne. Wir Frankfurter haben schon so oft das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, daß mir auch in diesen Blumenkränzen kleine Schlangen zu schlummern scheinen. Bei allen

Vorzügen dieser Sängerin — Jugend, schöne Gestalt, markvoller Mezzosopran und lebendiges Spiel — ist sie doch noch Anfängerin, und hat in Beziehung auf feinere Gesangsschule noch sehr vieles auszubilden. Es kann daher nicht fehlen, daß die Schattenpuncte inmitten eines solchen Beifallschimmers deßhalb nur um so deutlicher hervortreten. Gern bereit, junge Talente aufzumuntern, halte ich es aber doch für eine unverantwortliche Sünde, denselben gleich ab ovo Begriffe von sich selbst beizubringen, die jedem Fortschritt hemmend entgegen treten müssen. Deßhalb theile ich durchaus nicht die Aussprüche gewisser hiesiger Blätter, und bangt mir fast vor dem Eifer, womit solche feindlichen Freunde wieder einmal einen Blüthenzweig dermaßen schütteln, daß die Frucht dabei Gefahr läuft, schon im Keime abzufallen.

Mit Frl. Kesenheimer trat Frl. Rotter vom darmstädter Hoftheater als „Bertha" (Prophet) auf, obschon wir fünf bis sechs Bertha's hätten, die ihr aus der Theaterloge bequem zuschauen. Einige Zoll größer, und Frl. Rotter würde vermöge ihres klang- und umfangreichen Organs, ihrer ausgebildeten Bravour und feurigen Vortrags ein erstes Primadonnenfach ausfüllen können. Sie theilte mit der münchner Gastin — welche nun die unsere geworden — und Hrn. Eppich, der als „Johann von Leyden" vortrefflich ist, den Lorber jener Abende. Da unsere Anschütz leidend war, so sang am 6. April Frau v. Laslo-Doria (ebenfalls von der darmstädter Bühne) die Donna Anna. Persönlichkeit und Stimme sind imposant, und letztere von durchgreifender, oft ergreifender Wirkung. Es ist eigen, daß sie ihren Introitus „Ma qual mai sòffre" und das darauf folgende Duett mit Octavio weit energischer, als ihre Arie mit dem großen Recitativ vortrug, da letzteres doch alle Stoffe zu hochtragischen Effecten darbietet. Dort auf offener Scene gerufen, schwächten sich hier die Acclamationen. Doch erkannte man in dieser, wie in der Briefarie eine Hochbegabte, die nur ganz in ihrer Sphäre (die italienische Oper) sein, und des geistigen Princips mehr pflegen müßte, um ihre schönen Mittel in das glänzendste Licht zu stellen. Aber weder Frl. Kesenheimer noch Frau v. Laslo-Doria (und noch viele Andere) besitzen das, was eben unsere Anschütz so sehr über die Masse von Gesangsvirtuosinnen erhebt, nämlich: die Poesie, die Spiritualität, das innere geistige Leben, welches sie ihren Gebilden einprägt. Der Ausdruck einer Künstlerseele muß selbst über die Bildung der Natur gehen.

Gleichzeitig mit Frau v. Laslo-Doria trat Herr Schneider von Ihrem Theater als „Octavio" auf und trug seine beiden Arien mit so viel Herzenswärme und verständiger Zergliederung vor, daß die lang ersehnte Acquisition des lyrischen Tenors nicht bezweifelt werden kann. Die Stimme ist nicht groß, aber biegsam und so anmuthig, wie der ganze Habitus dieses Sängers. Ueberraschend wirkend, war sein Beifall allgemein. Als „Elwin" in der Nachtwandlerin fiel jedoch der Beifall um einige Grade. Die deutsche und überhaupt classische Musik mag diesem Sänger mehr zusagen. Mit Vergnügen theile ich Ihnen auch mit, daß Frau Oswald als „Julia" und „Elvira" zu einer Geltung kam, die ihr bisher nicht zutheil geworden ist. Die Frau singt so correct und intonirt so auffallend rein, daß man gewissen Härten in ihrem Ansatze weniger Rechnung trägt.

Die neueste Novität war „Fanchonette" von Clapisson, mit guter und metrischer Uebersetzung von unserem Oberregisseur und Schauspieler Hrn. Dr. Schwarz. Die Oper gefällt theils durch eine geniale Einlage (das erste Finale) unseres Capellmeisters G. Schmidt, welche in der That elektrisch auf das Publicum wirkte, theils durch die gute Besetzung der Frl. Veith, die bekanntlich für die hohe Lage solcher Cadenz- und Colyraturpartien wie geschaffen ist. Jenes Finale (eigentlich eine Cabaletta der Fanchonette mit Ensemble) wird am Schlusse der Oper wiederholt, und hinterläßt den freundlichsten Eindruck. Die Wiener haben ihr Libretto bereits nach dem hiesigen eingerichtet, was übrigens allen Bühnen anzurathen wäre, welche diese Oper zu geben gesonnen sind. Die zweite Rolle ist Fürst Listenay, durch unseren Tenor Baumann sehr wirksam besetzt. Die übrigen Partien bilden mehr oder weniger die Staffage. So viel nun, als sich eine Welt von geistigen Schöpfungen in eine Nußschale drängen läßt. Leben Sie wohl.

Erasmus.

Kleine Zeitung.

Vermischte Artikel, Aphorismen.

Der Gewandhaussaal in Leipzig und das Schicksal neuer Werke. Es giebt Ouverturen, die ihrer äußeren Bestimmung nach zwar dem Theater angehören, in der That aber mehr für den Concertsaal gedacht sind. Ich erinnere beispielsweise an die Cherubini'schen, Schumann'schen u. a., von denen dies jedenfalls behauptet werden kann. Dagegen ist von anderen zu sagen, daß sie für das Theater gedacht, minder für den Concertsaal passen. Dahin würde ich beispielsweise die Wagner'schen rechnen. Werden nun Ouverturen der letztgenannten Art in den Concertsaal verpflanzt, so erwachsen daraus schon ganz im Allgemeinen Nachtheile

verschiedener Art, die nicht ohne Einfluß auf das Schicksal der Werke bleiben können. Schlimmer noch gestaltet sich die Sache, wenn besondere akustische Verhältnisse vorhanden sind, welche, wie in dem Gewandhaussaal zu Leipzig, hindernd in den Weg treten, selbst für den Fall, daß dieselben lediglich als aus Vorzügen hervorgegangen bezeichnet werden müssen. Die vortreffliche Akustik dieses Saales ist allgemein bekannt. Aber gerade diese ist Ursache, daß bei Werken, die für andere Räume berechnet sind, so also namentlich bei Theaterouverturen, manches ganz anders sich darstellt, als es vom Componisten beabsichtigt wurde. Was im Theater als ein ganz Beiläufiges, Nebensächliches erscheint, tritt hier hervor und das Wichtige und Wesentliche oftmals zurück, ganz wie bei Bildern unter falscher Beleuchtung. Die Folge aber ist dann keine andere, als daß das Publicum irre wird, daß es der Instrumentation des Componisten oder wol gar der Conception an sich selbst zur Last legt, was blos Folge von Aeußerlichkeiten ist. Man fühlt ein Mißverhältniß, ohne sich die Ursachen zum Bewußtsein bringen zu können. Und in der That hat sich mir diese Wahrnehmung oft aufgedrängt, so sehr, daß ich keinen Anstand nehme zu sagen, wie das ungünstige Schicksal mancher Werke ganz allein dadurch bestimmt wurde. Das Nächste, was demnach zu thun wäre, müßte darin bestehen, das Publicum so viel als möglich auf diesen Umstand aufmerksam zu machen, denn derartige Werke ganz wegzulassen, hieße, wie die Verhältnisse einmal sind, das eine Uebel mit einem anderen noch größeren vertauschen wollen. Ist doch, ganz abgesehen von diesem speciellen Falle, überhaupt und im Allgemeinen wol nicht in Abrede zu stellen, daß der Gewandhaussaal für ein schwächeres Orchester berechnet und durch die im gegenwärtigen Jahrhundert mehr und mehr nothwendig gewordene Vergrößerung desselben ein Mißverhältniß hervorgerufen worden ist zwischen der Intensität des Klanges und der Größe des Raumes, und es erscheint darum schon aus diesem Grunde nothwendig, daß man sich über diese Dinge klar wird. Aber man braucht sich nicht blos auf eine solche negative Wirksamkeit zu beschränken, denn Abänderungen und Verbesserungen sind in der That möglich. Hierher gehört insbesondere die Aufstellung des Orchesters. Was diese betrifft, so ist schon öfter von verschiedenen Seiten die Bemerkung gemacht worden, daß durch Umstellungen entsprechendere Klangwirkungen erzielt werden könnten. Endlich ist auch noch der seit einigen Jahren eingerissenen, in dies. Bl. schon oft getadelten Sitte zu gedenken, daß das Blech sich in einer Weise breit macht, welche alles erdrückt und zu Zeiten geradezu unschön wirkt. Hierin jedoch scheint in neuerer Zeit bereits eine Verbesserung Raum gewonnen zu haben, denn in der zweiten Hälfte der Concertsaison war dieser Uebelstand beiweitem weniger bemerkbar als zu Anfang, und blos darauf wäre demnach jetzt noch aufmerksam zu machen, daß man sich hüten möge, wieder in den alten Fehler zu verfallen.

Parteilichkeit. Man hat von gegnerischer Seite hin und wieder die Bemerkung ausgesprochen, daß in dies. Bl. nur die Parteigenossen ausgezeichnet, andere aber übergangen würden. Man hat dabei eine Kleinigkeit übersehen, die nämlich, daß nicht persönliche Bekanntschaft mit jenen Künstlern uns zur Anerkennung ihrer Leistungen geführt hat, sondern umgekehrt die letztern weit später erst zu persönlichen Beziehungen. Mögen Andere nur dasselbe leisten, und dieselbe Anerkennung wird ihnen zutheil werden, selbst wenn sie Gegner sein sollten. So lange freilich das nicht der Fall, thut es uns leid, nicht anders verfahren zu können. Stets aber ist ein Hauptziel unseres Strebens gewesen, uns von schlechter Parteilichkeit fern zu halten und gerecht gegen jeden zu sein. Die ganze Parteinahme dies. Bl. beruht überhaupt wesentlich nur auf dem schon von R. Schumann an die Spitze derselben gestellten Grundsatz, das Werdende zu fördern, sowie das ungerecht Verkannte zur Anerkennung zu bringen, und da letzteres in der Regel das Neue ist, so erklärt sich, wie dies hauptsächlich accentuirt werden muß. Wer freilich die Richtigkeit dieses Grundsatzes nicht einsieht, wer darin nicht die erste Aufgabe einer musikalischen Zeitung erblickt, mit dem ist überhaupt nicht zu streiten. Fr. Br.

Correspondenz.

Leipzig. Am 24. Mai Nachmittags 4 Uhr hatte der Riedel'sche Verein wieder eine seiner regelmäßigen Aufführungen veranstaltet, die trotz der ungünstigen Umstände — an einem Sonntag Nachmittag bei schönem Wetter — doch wieder sehr zahlreich besucht war. Diese rege Theilnahme zeigt, obschon nur eingeladene Zuhörer sich versammeln, welchen Boden diese Concerte bereits bei unserem Publicum gefunden haben. Mehr und mehr ist das Vorurtheil bei diesem sowol, als auch bei den Musikern geschwunden, als ob es sich hier um Werke handle, die für uns künstlerisch bedeutungslos, nur ein historisches Interesse beanspruchen könnten. Schon ist der Mehrzahl eine Ahnung von der Größe und Herrlichkeit dieser Schöpfungen aufgegangen, die, die höchste Blüthe einer ganzen großen Epoche bezeichnend, hinausragen über allen Wandel der Zeiten und von bleibenderem Werth wie vieles Spätere auf dem Gebiete der Tonkunst, unsterblich sind, wie die Werke der Griechen. So ist es eine wahre Freude das Wachsen und Gedeihen dieses Vereins zu sehen, dessen Aufführungen in ihrer Sphäre jetzt schon die erste Stelle in Leipzig einnehmen, das geistig Bedeutendste sind, was geboten wird, und Hrn. Riedel gebührt dafür die größte Anerkennung, nicht blos seiner unermüdlichen Thätigkeit, seiner Energie, sondern auch seinem Talent, dem es gelungen ist, einen größeren Kreis von Ausführenden so nachhaltig für Werke zu interessiren, die man sonst einem Gesangverein kaum zu bieten wagte. — Auch das diesmalige Programm war wieder musterhaft zusammengestellt. Eröffnet wurde die Aufführung mit Allegri's „Miserere“, diesem hochberühmten Werke, das als reiner, ungetrübter Ausdruck tiefster Innerlichkeit eines der populärsten dieser Schule ist und am geeignetsten erscheint, mit der Art und Weise derselben bekannt zu machen, überhaupt das allerdings nicht leichte Verständniß zu eröffnen. Hierauf folgte: „Jesu dulcis memoria“, Vittoria fälschlich zugeschrieben, aber der spätern römischen Schule angehörig; weiter dann das sechsstimmige „Crucifixus“ von Lotti, ein überaus herrliches Werk, das fast das bekanntere achtstimmige noch überragt, ihm wenigstens zur Seite steht. Die deutsche Schule war vertreten durch einen fünfstimmigen Choral „Von Gott will

ich nicht lassen" und ein sechsstimmiges Festlied auf das Pfingstfest „Der heilig' Geist ꝛc." von Johannes Eccard; hierauf folgte „Es ist ein' Ros' entsprungen", Dichtung und Melodie aus dem 15. Jahrhundert, vierstimmige Harmonie von Michael Prätorius. Es geschah in der ersten Freude der erneuten Bekanntschaft mit diesen Werken durch v. Winterfeld, daß man sie, insbesondere die Eccard's, sogar über Seb. Bach stellen wollte. Dieser letztere, als der diese ganze Kunst abschließende, steht allerdings an nach allen Seiten reich entwickelter Fähigkeit, an Bewußtsein, an Fülle der Phantasie, an gewaltiger Kunst über jener Epoche; die concentrirte Innerlichkeit, die erste frische, noch ganz ursprüngliche Kraft haben jene vor ihm voraus, so groß sind sie. Zwei Lieder von J. W. Franck, das eine für eine Singstimme, „Jesus neigt sein Haupt und stirbt", das andere vierstimmig, „Ich sehe dich, mein Jesus, bluten", beide nach der Bearbeitung von D. H. Engel, unserem Mitarbeiter, das erste aus der schon gedruckten, vor kurzem in dies. Bl. besprochenen Sammlung, das andere aus einer vierstimmigen Bearbeitung für den Domchor in Berlin, die demnächst erscheinen wird, folgten hierauf. Ueber die Vortrefflichkeit der erstgenannten Bearbeitung haben wir uns bereits mehrfach ausgesprochen. Die zweite schließt sich derselben entsprechend an. Den Beschluß der Aufführung machte der Schlußchor aus der Matthäus-Passion, vierstimmig von Heinrich Schütz. Die vier Passionen nach den vier Evangelisten, die zu den hervorragendsten Werken von Schütz gehören, vollendete er in seinem 81. Jahre. „Das in Rede stehende Werk befindet sich", wie Hr. Riedel im Programm bemerkt, „in einer saubern und fleißig ausgeführten Abschrift (von Graun's erstem Lehrer, dem dresdner Kreuzschul-Cantor J. Z. Grundig) auf der leipziger Stadtbibliothek (C. F. Becker's Stiftung). Es war bisher und ist im Ganzen auch noch als ein Unicum zu betrachten, da dasselbe nie im Druck erschienen und außer der Johannis-Passion, welche vor kurzem Dr. Chrysander aus Mecklenburg in Schütz's eigener Handschrift (1665) zu Wolfenbüttel vorgefunden hat, andere Exemplare nicht bekannt sind." Der Titel der Matthäus-Passion lautet: „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrrn und Heylandes **Jesu Christi** nach dem Evangelisten S. Matheum in die Musik übersetzet von **Heinrich Schützen**, Churfürstlichen Sächsischen dero Zeit ältesten Capell-Meistern. Anno 1666." Die ganze Aufführung wurde durch diesen Chor würdig abgeschlossen, denn auch er ist sehr bedeutend. Was schließlich die Ausführung betrifft, so war diese in allen Nummern sehr gelungen. Auch nach dieser Seite hin ist nur volles Lob zu spenden. — Mögen unsere zahlreichen Gesangvereine hierdurch mehr und mehr Veranlassung erhalten, diese Werke in ihre Programme aufzunehmen, sie, die in der ganzen neueren Epoche der Tonkunst vergessen waren, wieder ins Leben zurückzurufen. Die Bereicherung, welche unserem gesammten Kunstleben dadurch erwächst, ist eine außerordentliche. Fr. Br.

Leipzig. Von seinem Ausfluge nach Weimar zu uns zurückgekehrt, trat Hr. Tichatscheck am 21. Mai wiederholt als „Tannhäuser" auf. Er wird bei seiner diesmaligen Anwesenheit noch zwei Gastrollen geben: „Masaniello" und „George Brown". In der Wagner'schen Oper sang Frl. Brenner zum erstenmale als engagirtes Mitglied unserer Bühne die Partie der „Venus". Wir müssen uns in anerkennendster Weise über die vortreffliche Durchführung der schweren und trotz des geringeren Umfanges anstrengenden Partie aussprechen. Wir haben hier die Venus in solcher musikalischen Vollkommenheit noch nicht gehört.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. A. v. Adelburg hat jetzt Prag verlassen, nachdem er noch einigemal öffentlich aufgetreten war, auch eigene Compositionen zur Aufführung gebracht hatte. Das allgemeine Urtheil geht fast einstimmig dahin, einerdaß er eine reiche Begabung als Componist und als Virtuos besitzt, anderseits aber auch, daß er sich noch weiter entwickeln, weitere Studien machen muß. Er begiebt sich für den Sommer nach Constantinopel, und gedenkt im Herbst zurückzukommen, um dann zunächst in Leipzig ein Concert zu geben.

Ferd. Hiller hat die Einladung zur Uebernahme der Direction des mittelrheinischen Musikfestes in Mannheim angenommen.

Die Sängerin Bosio hat von Rio Janeiro einen Antrag auf Engagement erhalten, der wol bis jetzt zu den glänzendsten gehört. Sie soll sich auf zehn Monate verbindlich machen für eine Gage von 300,000 Francs nebst Reisekosten, Bedienung und Equipage.

Musikfeste, Aufführungen. Das bereits angekündigte pfälzische Musikfest kann eingetretener Hindernisse wegen nicht abgehalten werden.

In Gera kam unter Capell-M. Tschirch's Leitung der „Elias" zur Aufführung. Die Soli hatten Hr. Sabbath aus Berlin und Frau Dreyschock aus Leipzig übernommen, die ganze Aufführung ließ einen sehr guten Eindruck zurück.

In Altenburg führte der verdiente Musik-Dir. C. G. Müller die „Schöpfung" auf.

Neue und neueinstudirte Opern. Als neueste berliner Errungenschaft meldet man, daß Halévy's „Jaquarita", die seit den Zeiten der großen pariser Weltausstellung verschollen war, daselbst vorbereitet wird.

Vermischtes.

Dem kürzlich verstorbenen Dr. Riem in Bremen beabsichtigt man daselbst ein Denkmal zu setzen. Zu diesem Zwecke wurde bereits sein Oratorium „Der Erlöser" aufgeführt.

Intelligenzblatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schreitenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. **Nr. 23.** Den 5. Juni 1857.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Rudolph Viole, Op. 5. **Bagatelles.** — Hamburg, Fritz Schubert. Pr. 15 Ngr.

———, Op. 12. **Poésies lyriques.** — Ebendaselbst. 2 Hefte à 15 Ngr.

———, Op. 13. **Caprice heroique.** — Ebendaselbst. Pr. 15 Ngr.

Auf das hin, was in den beiden ersten Werken des Hrn. Viole (Sonate und Ballade für Pfte.) zu finden ist, kann man die vorliegenden Hefte nicht ohne Spannung zur Hand nehmen. Denn über die erwähnte Sonate hinauszugehen oder in ähnlicher Weise zu beharren, wäre nicht leicht möglich gewesen; man mochte also gern annehmen, daß Hr. Viole nach weiter vorgeschrittener Aufklärung über die unumstößlichsten Natur- und Kunstgesetze, seine bis dahin chaotischen Vorstellungen in folgenden Werken zu verständlicheren Gedanken und diese zu festeren Gestalten bildend ordnen werde. In jener Sonate, dem Ungeheuerlichsten, was mir je vorgekommen, scheint alles in heftigster Gährung, wenn auch soweit verständlich, nicht stoff- und gedankenlos; die gegenwärtigen Clavierstücke aber erweisen sich als der gerade Gegensatz zu jener Compositionen, jedoch nicht etwa durch jene Gährung geklärt, sondern von vornherein inhaltslos, fast geradezu trivial, und weder von dem früheren Ueberschäumen, noch von einer ernsteren und ruhigeren inneren Thätigkeit, welche sich nach dem Austoben gesetzt hätte, kann ich beim besten Willen Merkmale darin finden. Aus dieser Wendung, welche Hr. Viole von der Unklarheit und Uebertreibung zur totalen Gewöhnlichkeit genommen hat, scheint hervorzugehen, daß sich bis jetzt noch kein Kunstideal bis zur wirklich deutlichen Faßbarkeit in ihm concentrirt hat, und er noch unklar darüber ist, welchen Weg er einzuschlagen hat, um zu einer besseren künstlerischen Bedeutung zu gelangen. In jener Sonate bewegt sich der Verfasser in einem dergestalt exclusiven Ideenkreise, daß man zur Vermuthung genöthigt wurde, er gehe ganz eigensten, bis dahin für das Verständniß anderer Leute verschlossenen Gedanken nach, deren allgemeinere Erfüllung man aber nach und nach zu hoffen berechtigt wäre; jedoch solche hundertmal wiederholten, an sich schon völlig unbedeutenden Dinge, wie z. B. Nr. 2 der Bagatellen (Idylle), sehen durchaus nicht einer Erfüllung jenes Versprochenen ähnlich, und man läßt Derartiges sich kaum noch in der Schule der Geläufigkeit gefallen. Ebenso Nr. 3 (Barcarolle) mit der festgehaltenen chromatischen Mittelstimme; das Scherzo, die letzte Nummer des Heftes, kommt harmonisch nicht einen Augenblick zur Ruhe. Die „lyrischen Dichtungen", wenngleich sie den Bagatellen gegenüber noch anständig zu nennen sind, führen im Ganzen zu keinem viel besseren Schluß. Man sollte im Allgemeinen doch endlich einmal dieser unverwüstlich langweilig empfindsamen Lyrik den Kehraus aufspielen; es ist das denkbar kleinlichste um solche Sächelchen, welche jene ganz momentanen Gefühlsregungen, die jeder einigermaßen feste Mensch für sich behält und Größerem unterordnet, zu einem neuen Opus zusammengestellt der Oeffentlichkeit präsentiren, und in welchen jede noch so subjective Stimmung gleich an die große Glocke gehängt wird. Die Beschäftigung mit solchen Dingen kann man niemand verbieten, aber wenigstens sollte man sie nicht gleich drucken lassen. Das erste Heft der lyrischen Dichtungen enthält die besseren

Stücke, aber die Widmung an Richard Wagner erscheint mir etwas zu stark, indem sich der Verfasser, selbst wenn er ein Gegner Wagner's wäre, doch scheuen müßte, ihm solche Kleinigkeiten entgegenzubringen. Das Beste, was man Hrn. Viole anrathen darf, ist, daß er vor allen Dingen streben muß, mit sich selbst ins Reine zu kommen, erst über das, was er will und wozu seine Natur sich hinneigt, und dann über die beste Art und Weise, das erkannte Ziel zu erreichen. Daß diese Art des Schaffens und diese verworrenen Kunstansichten, welche sich in seinen bisherigen Werken kundgeben, nach keiner Seite hin von Erfolg sein können, wird er selbst einsehen; ebenso daß nur ganz ernsthafte Kunststudien ihn darüber aufklären werden, auf welche Weise ein besserer Erfolg zu erzielen ist. Nach seinen bisherigen Werken muß man nur glauben, die großen unmittelbar verflossenen Kunstperioden seien spurlos an ihm vorübergegangen, und der rege Geist, der in der heutigen lebt, schlage in ihm nicht die richtige Saite an; und daß ich hier wage, unumwunden den schärfsten Tadel gegen die bisherigen Productionen des Hrn. Viole auszusprechen, möge er als ein Zeichen von Theilnahme an ihm und an der Sache, aber nicht als böswillige Tadelsucht oder Uebelwollen, zugleich mit der Versicherung aufnehmen, daß allem Guten, welches in seinen folgenden Werken gehofft und erwartet wird, mit Aufmerksamkeit und warmem und aufrichtigem Interesse nachgegangen werden soll.

Robert Volkmann, Op. 27. Lieder der Großmutter, Kinderstücke. — Pest, G. Heckenast. 2 Hefte. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Der geehrte Componist, über dessen ernstes und bedeutendes 26. Werk mir neulich in dies. Bl. zu berichten vergönnt war, bietet uns in dem vorliegenden Op. 27 gleichfalls einen großen Gegensatz zu jenem, aber ohne daß er im geringsten räthselhaft oder befremdend aussehen könnte. Es erscheint im Gegentheil ganz natürlich, daß ein Künstler, der seine größeren Werke so bis ins Einzelne hinein tief und sinnreich zu arbeiten liebt, sich einmal in einer keinem größeren Plane geweihten Stunde ganz dem kleinen Genre hingiebt, und ein „Lasset die Kindlein zu mir kommen" ausspricht, und ihnen Sträußchen, Naschwerk austheilt, Mährchen erzählt, sie auf den Knien schaukelt u. dergl. So hat Volkmann in diesen Stückchen weniger einen künstlerischen, wie den guten Zweck, Anfängern im Clavierspiel eine belehrende Unterhaltung zu bieten, im Auge gehabt; sie sind auch für eine noch sehr wenig entwickelte Auffassungskraft ganz gut verständlich, melodiös, rhythmisch klar und doch eigenthümlich ausgesprochen, sehr kurz in der Form und leicht auswendig zu behalten, und ganz ohne Schwierigkeit auszuführen. Wollte man zwischen diesen Heften und denen gleicher Gattung von Schumann eine, allerdings sehr naheliegende Parallele ziehen, so würde, was die Feinheit der Erfindung und den poetischen Inhalt anbelangt, den Schumann'schen der bedeutendere Werth zuerkannt werden müssen; doch ist eigentlich ein Vergleich hier vollkommen überflüssig, denn Volkmann hat es hier sicher nicht auf einen Wettkampf abgesehen, sonst könnte er über andere Kräfte gebieten. Die Ausstattung der Hefte ist sehr hübsch, und können dieselben besonders zu Geschenken für jugendliche Clavierspieler wohl empfohlen werden.

Carl Debrois van Bruyck, Nachtviolen, vier kleine Stücke. — Wien, Lewy. Pr. 25 Ngr.

Besonders die bescheidene und anspruchslose Gestalt, in welcher diese Stücke auftreten, nimmt von vornherein für sie ein. Frühere Compositionen des Verfassers sind mir nicht bekannt, doch möchte ich von den ohne Opuszahl vorliegenden annehmen, daß sie eben unter jene früheren zu rechnen seien; denn der Verfasser scheint einen empfänglichen Sinn für musikalische Feinheit und gute natürliche Empfindung zu besitzen, die man aber mehr und besonders selbständiger herausgebildet fordern könnte, gesetzt, daß diesem Werke schon viele andere vorausgegangen wären. Die Erfindung schließt sich viel an Chopin und Mendelssohn, in Einzelzügen an Schumann; auch in der Behandlung der Form giebt sich noch eine gewisse Unfertigkeit, die mit den gewählten Motiven noch nicht recht das Beabsichtigte zu erreichen weiß, und durch zu häufige Wiederholungen mitunter den guten Fluß stört und die periodische Gliederung sehr ins Kleine und zu abgemessen baut. So ist Nr. 1 aus recht hübschen Motiven entwickelt, deren erstes ganz in Chopin's Manier, nur gar zu oft wiederholt und ins Kleine getheilt ist; die Stelle S. 4 (die vier ersten Zeilen von oben) ist sehr schwerfällig und wenig gewandt, ebenso bei ihrer Wiederkehr S. 5. — Nr. 2 ist eigenthümlicher erfunden, auch fließt die freilich sehr kleine Form besser. Das dritte Stück hat ein recht schönes Thema und ist variationenartig weiter ausgeführt; es enthält feine Züge, wenngleich ich dazu die häufige Tactveränderung, auf die der Componist Werth gelegt zu haben scheint, weniger zählen möchte, da dieselbe mehr Stockungen und Rückungen wie bedeutendere periodische Gliederung bewirkt; sonst möchte ich das Stück für das beste des Heftes halten, nicht allein der Erfindung nach, sondern auch zufolge der überlegteren und gewählteren Ausführung. In dem vierten ist die widerschlagende Achtelsyncopirung des ersten Theiles zu gewöhnlich, um anders wie nur vorübergehend bedeutend verwendet werden zu können, hier bildet sie aber den Haupttheil; das ganze Stück jedoch ist recht hübsch abgerundet und klingt gleichfalls recht gut. Sämmtliche Tonstücke sind leicht auszuführen und machen, gut vorgetragen, auch einen entsprechenden Eindruck, weß-

halb sie besonders für Clavierspieler von nicht bedeutender Fertigkeit und Literaturkenntniß recht interessant sind.

A. v. Dommer.

Aus Wien.

Mitte Mai.

Trovatore und Ernani, Mosé und Cenerentola sind jetzt die Gerichte auf unserer musikalischen Tafel. Ich genieße natürlich nur spärlich von ihnen, obwol die italienische Oper diesjährig in den Damen Charton-Demeur, Lotti della Santa und Brambilla-Marulli einen Magnet besitzt, dessen anziehende Kraft in einzelnen Fällen fast mächtiger wirkt, als die entgegengesetzt abstoßende jener Musik. Wir hören diese drei Künstlerinnen zum erstenmal und in der That ist jede derselben in ihrer Art eine Perle zu nennen. Die größte Technik unter ihnen besitzt jedenfalls die Charton-Demeur, obwol ihr die Brambilla kaum nachstehen würde, wenn die Wucht ihres Organes nicht dem Coloraturgesange minder günstig wäre. Das Zierliche, Graziöse, Heitere ist das Genre, in welchem die Charton waltet und zwar mit einer bezaubernden Anmuth. Die „Susanne" in der Hochzeit des Figaro von ihr dargestellt, gehört zu dem Reizendsten, was man nur auf der Bühne sehen und hören kann. Der süße Wohllaut ihres Organes, die classische Reinheit ihres Vortrages — wie Silberkugeln reihen sich in ihren Läufen Ton an Ton — die Lebendigkeit ihres Spieles, das Gewinnende ihrer äußeren Erscheinung: alles wirkt zusammen zu einem entzückenden Totalbilde. Leider war die Aufführung des „Figaro" theilweise verpfuscht, indem man die Partie des Pagen unsinnigerweise einer talentlosen Anfängerin überließ, die man dadurch zugleich in bemitleidenswerther Weise blosstellte. Auch die Medori als Gräfin ließ zu wünschen übrig, dagegen war Angelini als Figaro ausgezeichnet, nur daß ihm nicht ganz der zu dieser Figur erforderliche Humor zugebote steht und die künstlerische Intelligenz — aber in einer für seinen Geist sehr ehrenvollen Weise — seinem Naturell zu Hilfe kommen muß; und de Bassini ist längst als musterhafter Darsteller des Grafen Almaviva bekannt, nur nimmt sein Organ bereits einen etwas hohlen, trockenen Klang an.

Ist nun die Charton das wahre Prototyp einer Susanne und schon dadurch hinlänglich charakterisirt, so ist dagegen die Lotti della Santa (der Name paßt merkwürdig zu ihrer Persönlichkeit) eine der ätherischsten, durchgeistigsten, zartesten, delicatesten Gestalten, die mir noch begegnet sind, und ganz so wie ihre äußere Erscheinung, ist auch ihr Gesang, ihr Spiel. Ihre Stimme ist nicht groß, aber man muß sie hören, um den italienischen Kernausdruck dolce vollkommen zu verstehen. Ihr Gesang, ihr Spiel, ihre Erscheinung sind wie das sanfte Wellenrauschen eines Baches in einer Mondlandschaft. Man muß sie als „Eleonore" im Trovatore, oder als „Giovanna d'Arco" in der gleichnamigen Oper von Verdi gehört haben, um zu erfahren, bis zu welchem Grade so gemeine Schöpfungen, wie die genannten, durch eine künstlerische Persönlichkeit veredelt werden können. Wenigstens von der erstgenannten Rolle gilt dies ganz gewiß. Wie fein wußte sie die übergrellen, auf den rohesten Stimmeffect berechneten Partien zu mildern, in welchen ihre Vorgängerin Signora Bendazzi mit einer wahren Tigerwuth die Töne hin- und herzerrte (ich möchte sie die wundervolle As dur Arie Agathens im Freischütz singen hören, die mir immer einfällt, so oft ich an diese Sängerin denke!). Die Giovanna d'Arco ist freilich ein zu scheußliches, hypertriviales Gebilde, als daß sie es wesentlich hätte umzubilden vermocht, und ich habe die feine Künstlerin lebhaft bedauert, welche sich verurtheilen lassen mußte, einen so rohen Klotz zu schleppen. Es ist überhaupt schwer einzusehen, was die Direction veranlaßt haben mochte, dieses elendeste unter den elenden Producten Verdi's, das vor mehr als zehn Jahren schon auf allen Bühnen Italiens ausgepfiffen worden war, hervorzugraben und mit einem Pomp auszustatten, als ob es sich um das glänzendste Meisterwerk, z. B. um — „Die sicilianische Vesper" handelte. Die ekelerregende Gemeinheit und Abgeschmacktheit dieser Musik, wenn man das Musik nennen könnte, übersteigt jeden Begriff, und jeder Deutsche wenigstens, der nicht dazu seine besonderen Gründe hat, sollte sich schämen, sie auch nur anzuhören. Man möchte oft über dieses indolente „alles über sich ergehen lassen" des Deutschen rasend werden vor Zorn und Aerger. Das Publicum ließ sich allerdings merken, daß ihm diese Musika des göttlichen Verdi nicht sonderlich gefalle, aber warum wurde sie nicht geradezu ausgepocht? Man hätte sie gar nicht zuende kommen lassen, man hätte darin — selbst vom Verdi-Standpuncte aus — eine Beleidigung erblicken sollen! Nur ein Beispiel anzuführen. In dem der Oper vorhergehenden Vorspiel erscheint Karl VII. im Wald vor einer Capelle, an deren Pforte er sich niederläßt, um zu Gott um Hilfe aus den ihn bedrängenden Gefahren zu flehen. Johanna aber ist vor ihrer Hütte in einer Art Verzückung eingeschlummert und empfängt nun sichtlich im Traum himmlische Visionen. Und während dieser Situation läßt sich der Chor hinter der Scene mit einem — Walzer vernehmen, dessen Motiv Strauß Vater entlehnt ist! Das Kostbarste aber ist, daß, so oft späterhin Johanna eine Vision hat, z. B. da ihr der König seine Liebe erklärt und sie einstimmen will, die innere Stimme ihr aber „nein" zuruft, das Orchester ihr leise, leise jenes Walzermotiv zuflüstert, das sich also als rother Faden, als läuterndes, verklärendes Princip durch die Oper zieht! Das sollte man doch selbst von einem Verdi nicht für möglich halten.

Wahrlich solchen aller Kunst hohnsprechenden Spottgeburten und Teufelsfratzen gegenüber lernt man erst einen Mann, wie Rossini wieder schätzen, selbst wenn er sein unanfechtbares Meisterwerk, den „Barbier", nicht geschrieben hätte. So hörte ich zuletzt seine „Cenerentola". Es ist wahr, die Oper ist im Ganzen eine reine Gurgel- und Rouladenoper, ein Virtuosenconcert im Theatercostum. Fast ohne Unterlaß wird von Anfang bis zu Ende gegurgelt. Gleichwol finden sich auch hier höchst geniale Züge (namentlich auch in der Instrumentation). So ist die Scene zwischen dem Kämmerling des Fürsten und Don Ramiro im zweiten Act ein so lebensfrisches Meisterstück voll Geist und sprudelnder Laune, daß es sich dem Besten im Barbier an die Seite stellen kann. Die Eingangsmärsche im ersten und zweiten Act, mehrere Arien der Cenerentola sind trefflich erfunden und selbst in dem endlosen Arabeskengeflecht der Rouladen herrscht doch immer noch ein gewisser Geschmack; aber wie man auch an dem barbarischen Geheul Gefallen finden mag, welches die eigentliche Seele der Verdi'schen Musik bildet, das kann nur die Physiologie erklären, die Aesthetik kann es nicht, denn sie ist an einer Grenze, wo ihre Normen aufgehört haben, zu gelten.

Die Erwähnung der Cenerentola giebt mir Gelegenheit, auch noch des dritten Sternes an unserem italienischen Opernhimmel, der Signora Brambilla-Marulli mit einigen Worten zu gedenken, denn sie gab die Cenerentola. Die Brambilla zeichnet sich vor allem durch ein ungewöhnlich mächtiges, namentlich in den tieferen Chorden überaus sonores Organ von ungemeinem Umfange aus. Ihre Kraft der Darstellung scheint mehr in scharf gezeichneten, chargirten Charakteren zu bestehen, wie sie denn die „Azucena" im Trovatore meisterhaft gab, und trotz der Erinnerung an die treffliche Leistung der Demerio im verflossenen Jahre in dieser ihrer Antrittsrolle die Gunst des Publicums im Sturm eroberte. Für die Cenerentola aber ist ihr Organ von zu schwerem Kaliber, obwol sie diesem Umstande gegenüber immer noch, auch in Beziehung auf Kehlenfertigkeit, Erstaunliches leistete. Auch ist ihr Spiel zwar belebter, ihre Persönlichkeit einer Cenerentola angemessener, auch ihr Gesang in der Cantilene viel inniger, als jener der Borghi-Mamo, welche in früheren Jahren die Partie gab und, eine emminente Concertsängerin, auf der Bühne einer Wachspuppe zum Verwechseln ähnlich sah; aber eine echte Cenerentola war sie doch lange nicht — und freilich ist auch die Rossini'sche selbst weit entfernt, eine Charaktergestalt zu sein.

Außer den genannten Damen nun und Frau Medori sind, wie im verflossenen Jahre, die HH. Carrion, Everardi, de Bassini, Battini, Angelini und Pancani die gefeierten Helden. Interessirt es Ihre Leser, etwas über sie zu erfahren, was sie nicht schon wissen, so ersuche ich dieselben, meine Briefe vom verflossenen Jahre darüber nachzulesen; wenn nicht, so kann ich es mir umsomehr ersparen, ein Langes und Breites darüber zu berichten.

Von Novitäten, die uns die Saison noch bringen sollte, verlautet nichts. Auch gut. Dafür sind sie, wie gewöhnlich, für die nächste deutsche Saison schaarenweise angesagt, und die „Sicilianische Vesper" ist auch darunter, der „Tannhäuser" aber nicht. Auch gut, wie Gott will. Das eine werden wir ja wol überleben, und das andere erleben wir am Ende doch wol auch noch, vielleicht sogar eher, als wir's denken. Vielleicht sogar in dem neuen Musentempel in der Josephstadt. Denn das wissen Sie, daß wir seit ein paar Wochen auf jener Bühne eine zweite Oper besitzen. Es ist eben ein neues Experiment, wie sie diese Cenerentola unter unseren Bühnen seit einer Reihe von Jahren macht. Man hat sich vorläufig an zwei Opern versucht: einer hier noch unbekannt gewesenen von Ambroise Thomas „Das Geheimniß der Königin", und an dem „Freischütz". Jene Oper — das Libretto behandelt nicht ungeschickt die mysteriöse Geschichte von der eisernen Maske — ist im Ganzen akademische Musik; sie enthält manches Zierliche, Feine, Hübsche, Gute; aber man hat sie heute gehört und morgen vergessen. Die Kräfte, welche dieser Bühne vorläufig zugebote stehen, sind freilich, so weit man sie bisher kennen lernen konnte, meist sehr mittelmäßig, aber das Ensemble ist, namentlich in Chor und Orchester, ein überraschend gutes, und daß man eine Oper, wie den Freischütz im Ganzen doch anständig hinzustellen vermochte, will schon viel sagen. Die Darstellerin der „Agathe", ein Frl. Friedlowsky, war sogar recht gut, und da sie sowol, wie fast alle ihre Collegen, auf der Bühne noch absolute Anfänger sind, so mögen sie sich im Laufe der Zeit auch wol noch heranbilden. So wenig Vertrauen ich nun auch anfänglich zu diesem Unternehmen hatte, so wäre es doch vielleicht nicht unmöglich, daß es sich bei einem vernünftigen Regime auch längere Zeit hindurch auf den Füßen erhielte. Man müßte eben vor allem jeder Concurrenz mit dem Hofoperntheater möglichst ausweichen, und sich ein selbständiges und angemessenes Repertoir bilden. Indem man so dem Publikum noch unbekannte ältere oder neuere Werke in wenigstens leidlicher Ausführung böte, könnte man wol seine Theilnahme gewinnen, und man scheint dazu auf gutem Wege zu sein. Wie aber verlautet, so bereitet diese Bühne eine Aufführung des „Tannhäuser" vor. Das wäre nun freilich abgeschmackt, und das Werk müßte hier nothwendig zu einer bloßen Spectakelscene werden.

Es.

Das prager Conservatorium und die heurigen Proben seiner Wirksamkeit.

Zu einer Zeit, da die moderne Staatskunst, trotz den classischen Warnungen der Vergangenheit und ihrer Geschichte, in machtseliger Centralisationssucht Völker und Länder nach der nüchternsten Nivellirungsschablone zu regeln beliebt, ist die Wahrnehmung, daß es bei jedem menschlichen Beginnen gewisse Grenzen gäbe, doppelt erfreulich. Kein Decret ist im Stande, gewisse, gleichsam an einen bestimmten Boden gebundene Unterschiede und charakteristische Merkmale aufzuheben, das öffentliche Leben der Völker und dessen culturhistorische Consequenzen nach jenen Grenzen zu uniformiren, welche so oft nur auf der am Tische ausgebreiteten Landkarte bemessen werden. Diese eigenthümlichen Besonderheiten entziehen sich dem Arme blos materieller Macht, und wenn es unmöglich, ihre Grundursachen zu constatiren, ihre Existenz kann nicht geleugnet, nicht elebirt werden. Selbst die Künste, diese edelsten Blüthen nationalen Geistes und Gemüthslebens, haben nach ihren verschiedenen Richtungen und Ausdrucksweisen ihre verschiedene Heimath, trotz der kosmopolitischen Acclimatisirungswesenheit der Musen. Das Treibhaus vermag mit seiner künstlich erhöhten Temperatur das Klima der Tropenzone zu erheucheln, und doch fehlt es seinen Kindern an der natürlichen Atmosphäre, an den Strahlen der originalen Sonne, kurz an den wesentlichen Grundbedingungen unmittelbaren, naturwüchsigen Gedeihens. Andere Länder, andere Sitten; andere Völker, andere Begabungen. Diese bunte Mannichfaltigkeit in der Einheit alles Irdischen ist das schönste Erbtheil der Erde, sie macht Geschichte. Diese in ihrem Processe des Werdens und Seins zu stören, liegt nicht in der Macht Einzelner. Nur wenn die wesentlichen Bedingungen bereits vorhanden, vermag das Individuum in das Weltenrad einzugreifen, ist aber doch nicht mehr als der Dolmetsch und Erfüller der organisch gewordenen allgemeinen Idee. Kein Land, keine große Stadt Deutschlands hatte bisher und hat noch mit der Ungunst widriger Verhältnisse so sehr zu kämpfen, wie Böhmen und insbesondere Prag, das seiner Bedeutung, seiner scharf ausgeprägten Selbständigkeit nach zu einem weit höheren, weit größeren Aufschwung bestimmt scheint, als jenen, den die gegebenen Umstände erlauben. Dennoch hat das Land seine eigenthümliche Industrie, die Hauptstadt ihre, so zu sagen, selbständige Stellung im wissenschaftlichen und Kunstleben der Monarchie. Wie sich in letzterer Beziehung Nord und Süd des deutschen Continents merkbar unterscheiden, bildet die Hauptstadt der nördlichen Provinz der Monarchie einen Mittelposten, dessen active und passive Wechselbeziehungen von mehr als gewöhnlicher Bedeutung sind. Deßhalb hat auch Prags Kunstleben und seine Institutionen ein allgemeineres als blos locales Interesse. Insbesondere gilt dies von der Musik. Sein innerer Rapport mit dem außerösterreichischen Deutschland tränkt die Atmosphäre mit jenem Ernste, jener tiefen künstlerischen Anschauung, welche deutscher Kunst ihren hohen Rang anweist. Die äußere Abhängigkeit von der Tonangeberin des lebenslustigen, frivolen Südens befruchtet sein Musikleben mit jenen sinnlichen Elementen, welche im Stande sind, die Kunst im gewissen Maße zu verallgemeinen, zu popularisiren. Die letztere Influenz ist freilich eine nur sehr bedingterweise wohlthätige. Daß jene Elemente nicht immer gesunde sind, zeigt sich im politischen und socialen Leben leider eben so, wie im artistischen. So bildet Prag noch theilweise einen Damm gegen das schlaffe Sibaritenthum, in welchem die Kunst an der Donau hinsiecht, ohne sich zu höherem Ernste aufschwingen zu können (trotz den Bemühungen Einzelner gegen die protegirten Ernennungen geistloser Mittelmäßigkeit, geistlosen Virtuosenthums); aber auch gegen jene blasse Berechnung des bloßen Verstandes, welche einer ursprünglichen Productionskraft so sehr im Wege steht. Einen gewiß nicht unbedeutenden Beitrag zur Beurtheilung der Kunstzustände einer Stadt bietet ihr sogenannter Geschmack. Ein Blick darauf, wodurch sich Prag als Musikstadt einestheils von Wien und dessen auch in dieser Beziehung tributären Gebieten, anderntheils von den Hauptstädten Deutschlands unterscheidet, reicht hin, um seine wenigstens auf diesem Felde bewahrte Mittelstellung zu charakterisiren. Dieses wäre nicht möglich, wenn die ersten Grundbedingungen einer solchen, relativ immerhin großen Bedeutung mangelten, selbst dann nicht, wenn politische Macht, aufgehäufter Reichthum und forcirtes Mäcenatenthum der Kunst ein noch so scheinbar üppiges Treibhausleben octroyiren könnten. Die alten Streitigkeiten deutscher Federn, ob und welches Talent für Tonkunst den Böhmen wirklich eigen, sind längst ausgefochten. Daß dem Lande und seiner Hauptstadt eine nicht gewöhnliche Begabung, ein höherer Musiksinn eigen, wer könnte es leugnen? Zeigt sich doch das Talent der Empfänglichkeit, die Gabe des Verständnisses bei jeder epochemachenden Erscheinung. Der grelle Unterschied zwischen Prag und andern mit Superioritätsrechten koquettirenden Städten in der Art, wie Mozart, C. M. v. Weber, ja selbst Beethoven, und in neuester Zeit die Koryphäen moderner Tonkunst aufgenommen wurden, ist bekannt. Selten, fast nie blieb es in dem Verständnisse und der Auffassung des wahrhaft Großen und Bedeutenden zurück, gar oft bahnte es zuerst den Weg allgemeiner öffentlicher Anerkennung. Wir sagten oben, der sogenannte Geschmack gäbe ein charakteristisches Moment für die Stellung eines Ortes im Kunstleben, und diese zu charakterisiren, trägt die Vergleichung zwischen den Gaben, welche die Saison mit ihren großen Productionen, Virtuosen und andern Concerten hier und dort bringt, was hier und dort die Aufmerksamkeit in be-

sonderem Grade zu erregen im Stande, die Massen zu entzünden vermag, gewiß nicht wenig bei. Prag hatte in diesem Jahre eine sehr animirte, ja sogar für seine pecuniär-socialen Verhältnisse zu reichlich dotirte Saison. Außer den zahlreichen und großen Concerten der für diese Tendenz bestimmten Institute, des thätigen Cäcilienvereins und der Sophienacademie, außer den massenhaften Matinéen und Soiréen für Wohlthätigkeitszwecke aller Sorten und Grade, außer jenen für Kammermusik und derlei specielle Zwecke, gab es auch noch eine erkleckliche Anzahl jener Concerte, welche für die Schaustellungen individueller Virtuosität bestimmt waren. So interessant es wäre, die großen Aufführungen großer Werke, wie die D-Messe Beethoven's, seine neunte und andere Symphonien, seine „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Prometheusmusik, die symphonischen Dichtungen Liszt's und manche andere Novität dieses Genres die Revue passiren zu lassen, das, was von älteren, neueren und neuesten Compositionen mit Stillschweigen und was mit großer Theilnahme aufgenommen wurde, zu constatiren: so verlockend für eines umständlichen, gewissenhaften Referenten Feder es auch wäre, einem Mathias und Bergauer, einem Dreischock, Laub, Goltermann, Graf, Mappoldy und anderen Virtuosen nähere Aufmerksamkeit zu schenken; alles das würde zu viel Raum verlangen, um hier seinen Platz zu finden. Der im Titel dieses Aufsatzes angedeutete Zweck dieser Zeilen zwingt schon an sich den Referenten, von all den angedeuteten Herrlichkeiten Umgang zu nehmen und nur das ins Auge zu fassen, was mit den öffentlichen Proben der pädagogisch-artistischen Wirksamkeit des ältesten Musikconservatoriums zusammenhängt, und das sind streng genommen nur die Fastenconcerte des Instituts und allenfalls jene, bei welchen dasselbe entweder als ganzer Körper, oder nur mit einzelnen Mitgliedern desselben mitwirkt.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Königsberg. Ein Hauptereigniß im verflossenen Winter waren die beiden Aufführungen der neunten Symphonie unter Hrn. Capell-M. Hauser, welchem wir überhaupt für seinen thatkräftigen Eifer, bedeutende Kunstwerke zu Gehör zu bringen, sehr dankbar sind. Von gewisser Seite her werden diesem geistvollen Dirigenten dafür die gebräuchlichen Aufeindungen zutheil, doch trifft diese die gebührende Verachtung. Wir und Andere haben im Genusse der neunten Symphonie die größte innere Kunstfeier erlebt, wir müssen die Verfassung, in die wir versetzt wurden, geradezu eine heilige Stimmung nennen. Man kam sich wie umgeschmolzen vor im ganzen Wesen — natürlich! man war ja von einem ganz neuen Elemente durchdrungen, denn dies ist in der neunten Symphonie enthalten; es ist allerdings Geist, aber wer weiß nicht, daß Begeisterung den ganzen Menschen umwandeln kann, und hier widerfuhr uns eben eine ganz neue, einzige. Auf den Knien danken wir Gott für diesen Beethoven, für seine neunte Symphonie! Es ist unsere Schwärmerei fern von jener kranken Ekstase, der es eben nur um Verzückung u. dergl. zu thun ist; es widerfuhr uns eben schlichtweg jene innerlich reinigende Erhebung, wie sie alles Göttliche mit sich bringt; wenn man es so empfängt, daß es wirklich Eigenes, in Fleisch und Blut Uebergehendes, wird. — Auch sind wir nicht blind und kennen recht wol das „Monströse" der neunten Symphonie; wir wissen nicht nur, wo es sitzt, sondern auch wie es überhaupt zu würdigen ist. Es ist ein Riß darin, ein Bruch — und die ächzend wehen Stellen sind klingender Ausdruck davon: aber aus dem Risse schaut etwas heraus; der Musiker zerriß seine Harmoniehülle, um zu dem Dichter durchzudringen. Was Beethoven hier zerstörte, hat er anderswo neu gebaut, hier überkam es ihn nun einmal. Am meisten Unheil richten die gemarterten Singstimmen an; es hört darin alle Gesangsnatur auf, und die Begeisterung in der Freudehymne schlägt bei dem Meister über Dach und Fach hinaus, kurz es ist „kein Gesang mehr". Bei einem so merkwürdigen Werke aber ist eine vernünftige Deutung (ohne Deutelei) wol zulässig — und so denke man sich einmal in des halb außer sich gerathenen Componisten Geist hinein, als er den Contrabaß soeben singen ließ und nun mit Unruhe witterte, daß dies Instrument doch nicht gethan habe, was Er, der Meister, ihm befohlen, — es hat ohne Text gesungen. Das konnte es ja auch nicht! Aber es muß! wie? wenn wir nun den Text unter die Noten schreiben! da steht er, nun singe, Contrabaß! und auch ihr Geigen sollt singen, mit Text, ich will's — und ihr Flöten sollt mitjubeln, dazu die Clarinetten und Hoboen, daß es in der That eine „Freude" ist. Hu, das klingt und geigt und bläst! — So sind doch aber die Stimmen mit Text durch Menschen zu besetzen! Nun gut, her ihr Menschen und gebt die Worte zu den Noten! — Da liegt der Zwiespalt. In der That glaube ich, das menschlich Sängerliche sei dem Beethoven im letzten Satze nur sehr unbestimmt vorgeschwebt, als er die Hymne schrieb; sie ist eigentlich aus dem Orchester hervorgewachsen, denn es quinquiliren darin Flöten und Clarinetten, Hoboen und Fagotten mit wortmächtigen Menschenkehlen, und als Beethoven diesen Gesang schrieb, war er nicht ver- sondern entrückt und zwar dahin, wohin nur Wenige kommen. — Es ist noch allerlei Musikalisches hier vorgefallen. Frau Clotilde Köttlitz gab Concert, Frl. Pollack u. A. — Der Hauptvirtuose war diesen Winter Herr Japha, unser geborner Königsberger, der seiner Vaterstadt alle Ehre macht. Wir er-

kannten in ihm einen im besten Werden begriffenen Virtuosen vom höhern Styl, einen, der das Zeug dazu hat, Kerniges zu pflegen und — kurz, die Kunst selber zu fördern. Seine Bach'sche Ciaconne, das David'sche Scherzo u. a. hat er mit Meisterschaft gespielt, ebenso Virtuosen-Bravourstücke. Es gab in mehreren gegebenen Concerten des Beifalls die Menge. — Nun ist ja auch Vischer's Aesthetik ganz heraus. Als ich damals die „Musik" weiter und weiter las, wollte sie mir immer weniger munden; ich wurde geradezu ärgerlich über meine eigene Abneigung — nach dem schönen Anfange. Endlich löst sich nun das Räthsel! Nur der Anfang (über das allgemeine menschliche Wesen der Musik) ist von Vischer, das Uebrige von anderer Hand! — Diese Hand aber hat in wesentlichen Dingen unverantwortlich flach gearbeitet (abgesehen von aller Parteirücksicht, rein das Harmonische betreffend — aber warum hat der Verfasser nicht das einzige Buch beachtet, das die Harmonie und Metrik wissenschaftlich begründet, auf geistige Principien zurückführt? Hauptmann's Buch! Ich bin eben dabei, diese „Natur der Harmonik und der Metrik" in leichterer Faßlichkeit (mit des Herrn Autors erbetener freundlicher Einwilligung) der Oeffentlichkeit zu übergeben; es wird der zweite Band meines bei Breitkopf u. Härtel erscheinenden Werkes: „Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik" werden. Der erste Band ist bereits da, der zweite wird im Herbst heraus sein. Auf Wiedersehn. Ihr freundlich grüßender L. Köhler.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am 25. Mai gab der kölner Männergesang-Verein sein erstes Concert in London. Der Pianist Brassin aus Leipzig begleitet den Verein, und wird in den Concerten desselben spielen.

Frl. Bianchi, Hofopernsängerin von Schwerin, wird in den nächsten Tagen in Leipzig gastiren; sie tritt zuerst als Lady Hariet Durham in „Martha" auf.

Die wiener Hofopernsängerin Frl. Therese Schwarz beabsichtigt eine Kunstreise nach Amerika zu unternehmen.

Stephen Heller verweilte auf der Durchreise einige Zeit in Leipzig.

Clara Schumann spielte bereits in mehreren Concerten in London mit dem größten Beifall; sie gefällt noch mehr, als bei ihrer Anwesenheit im vergangenen Jahre.

Musikfeste, Aufführungen. Der erste Tag des Musikfestes in Aachen, die Aufführung des „Messias" ist vor einem äußerst zahlreiche Publicum glücklich vonstatten gegangen. Hr. Dalle-Aste, der Bassist, war leider indisponirt, so daß er seine Partie, mit Ausnahme der Ensemblesätze, nicht ausführen konnte.

In New-York wurde in einem Concert der Harmonic Society Löwe's Oratorium „Die Siebenschläfer" aufgeführt.

Neue und neueinstudirte Opern. Nach den günstigsten Erfolgen des Oberon spricht man in Paris auch davon „Euryanthe" einzustudiren.

Die deutsche Operngesellschaft in Genf hat mit ihren ersten Aufführungen, „Freischütz" und „Tannhäuser" großen Erfolg gehabt. Das Unternehmen scheint sich allgemeiner Sympathie zu erfreuen.

In Weimar wurde eine neue Oper „Landgraf Ludwig's Brautfahrt" von Eduard Lassen (Text von Pasqué) zum erstenmal aufgeführt. Der Erfolg wird als günstig geschildert.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Chormeister des wiener Männergesang-Vereins, Herbeck, ist von der aus Künstlern und Kunstfreunden bestehenden Gesellschaft „Aurora", bei deren letzten diesjährigen Versammlung als Zeichen allgemeiner Anerkennung für sein Bemühen, im Verein wahres musikalisches Kunstinteresse erweckt zu haben, ein kostbarer, kunstvoll gearbeiteter Tactirstock überreicht worden.

Todesfälle. In Leipzig starb am 29. Mai Andreas Karl Kuhlau, Organist zu St. Johannis daselbst, 32 Jahre 5 Monate alt. Er war Schüler des Conservatoriums unter Mendelssohn, und Neffe Fr. Kuhlau's.

Vermischtes.

In Warschau soll die Gründung eines Conservatoriums für Musik beabsichtigt werden.

Auf das Preisausschreiben der deutschen Tonhalle in Mannheim, in Bezug auf einen Operettentext, sind neunundbreißig Bewerbungen eingegangen, von denen die Preisrichter (Hof-M.-Dir. Hetsch, Hof-M.-Dir. C. A. Mangold in Darmstadt und Capell-M. Taubert in Berlin) den „Liebesring" des Dr. Herm. Joh. Schmidt in München den Preis zuerkannt haben. Besondere Belobigungen erhielten noch etliche andere Texte von Lichterfeld, Pasqué u. A.

Im berliner Museum befindet sich ein Reiseclavier aus den Zeiten der Kurfürsten. Es ist dadurch merkwürdig, daß es vollständig zusammengeklappt nnd von einer Person bequem transportirt werden kann. Auf dem Kasten im Rococcogeschmack sieht man das kurfürstlich-brandenburgsche Wappen, der Resonanzboden ist mit Malerei verziert, statt der Hämmer setzen Rabenfedern die Saiten in Schwingung; auch läßt sich die Claviatur verschieben, wodurch die Schwäche und Stärke des Tons erzielt wird. Der Instrumentenmacher Leupold in Berlin, welcher sich auf Anregung des Museumdirectors der Mühe, das Instrument in alter Weise wiederherzustellen, ohne dessen Construction irgendwie zu ändern, unterzog, hat damit eine Reliquie erhalten, welche von Interesse für Musikfreunde ist.

Rossini wird diesen Sommer in Passy, am Eingang des Bois de Boulogne, verleben. Nicht weit davon liegt seine frühere Wohnung, die Villa Beauséjour, und ganz in der Nähe ist das reizende Schweizerhaus, welches Jules Janin auf dem Grunde der Petite Muette erbaut hat. Passy ist voll angenehmer Erinnerungen für Rossini, und wird die gesunde Luft und die Promenaden im Bois de Boulogne seine vollständige Genesung fördern.

Intelligenzblatt.

Bei **F. E. C. Leuckart** in *Breslau* ist soeben erschienen:

Gott, Vaterland, Liebe.

Hymne für Solo und Männerchor, mit Begleitung von Blaseinstrumenten

componirt von

Wilhelm Tschirch.

Op. 42.

Partitur mit untergelegter Pianofortebegleitung und Singstimmenpreis 1 Thlr. Singstimm. apart 10 Sgr.

Dieses neueste Werk des rühmlichst bekannten Componisten der „**Nacht auf dem Meere**" ist für einen massenhaften Chor berechnet und dürfte sich desshalb zur Aufführung bei Gesangsfesten ganz besonders eignen.

In demselben Verlage erschienen:

Hoffmann, C., Op. 1. „Du bist mein Traum in stiller Nacht", f. 4 Männerstimmen. Part. u. St. 7½ Sgr.
———, Op. 2. Drei Lieder f. 4 Männerstimmen. Part. u. St. 1 Thlr.
Kuntze, C., Heitere und komische Männerquartette. Partitur und Stimmen.
Nr. 1. Eine alte Geschichte, Op. 29. 22½ Sgr.
Nr. 2. Nur nicht ängstlich, Op. 32a. 20 Sgr.
Nr. 3. Der dumme Hans, Op. 37. 20 Sgr.
Nr. 4. Papa und Mama, Op. 44. 1 Thlr. 7½ Sgr.
Otto, J., Op. 103. Sechs Chorlieder für 4 Männerstimmen. 2 Hefte. Part. u. St. à 1 Thlr.
Schäffer, A., Op. 52a. Das Schuhdrücken. Launiges Männerquartett. Part. u. St. 22½ Sgr.
———, Op. 62a. Der Liebe Feuerzeug. Launiges Männerquartett. Part. u. St. 22½ Sgr.
———, Op. 67a. Das Lied von der Polizei. Komisches Männerquartett. Part. u. St. 25 Sgr.
Tschirch, W., Op. 19. Die Harmonie. Hymne für Männerchor m. Begleitung von Blaseinstrumenten. Part. 1 Thlr. Singst. (2. Aufl.) 15 Sgr.
———, Op. 39. „O glücklich, wer ein Herz gefunden!" Duett für Sopran und Tenor m. Piano. 7½ Sgr.
———, Op. 40. Vier Gesänge (Nr. 1. O blick' mich an. Nr. 2. Vom Bodensee bis an den Belt. Nr. 3. Lied der Liederlichen. Nr. 4. Ach wer das Scheiden uns gebracht) für 4 Männerstimmen. Part. u. St. 25 Sgr.

Bei **Fr. Hofmeister** in *Leipzig* sind erschienen:

Gutmann, Ad., Op. 41. Souvenir et Espoir. 2 Morceaux caractéristiques p. Pfte. 12½ Ngr.
———, Op. 42. Deux Pas rédoublés pour Pfte. No. 2, in D. 15 Ngr.
———, Op. 43. La Gracieuse. Grande Valse brill. p. Pfte. 15 Ngr.
———, Op. 44. Le Réveil des Oiseaux. Idylle p. Pfte. 15 Ngr.
———, Op. 45. Les Adieux. Autrefois. 2 Morceaux caractéristiques p. Pfte. 12½ Ngr.
———, Op. 46. Le Chant du Pêcheur. Barcarolle p. Pfte. 15 Ngr.
Jaell, Alfr., Op. 62. La Lucciole. 2me Bluette pour Pfte. 10 Ngr.
———, Souvenirs d'Italie p. Pfte. No. 1, Caprice brill. sur la Traviata. Op. 63. No. 2, Rhapsodie sur la Traviata. Op. 64. No. 3, Il Trovatore. Paraphrase. Op. 65. à 15 Ngr. 1½ Thlr.
———, Op. 66. L'Espérance. Mélodie-Étude p. Pfte. 15 Ngr.
———, Op. 67. Transscription de la Romance fav. de l'Opéra: L'Ebreo, d'*Appoloni* pour Pfte. 15 Ngr.
———, Op. 68. L'Adieu. Improvisation. 17½ Ngr.

Soeben erschien in Unterzeichneter:

5 CLAVIERSTÜCKE

(Der Walzer — Gaukeleien der Liebe — Ernster — Noch ernster — Was ihr wollt —)

Herrn Musikdirector Julius Tausch gewidmet

von

Max Isaac.

Op. 2. Preis 22½ Ngr.

Leipzig. **C. F. Kahnt's Musikalienhandlung.**

Zu verkaufen ist:

EINE ORGEL

von 8 Stimmen mit 2 Clavieren und Pedal. Bei solider Bauart ist sie durch schönes Aeussere, kräftigen und dabei edlen Ton ganz geeignet für eine kleinere Kirche oder einen grösseren Saal. Wegen jeder weiteren Auskunft wolle man sich gefälligst an die Musikalienhandlung des Herrn **C. F. Kahnt** in *Leipzig* wenden. Auswärtige Anfragen werden frankirt erbeten.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. — Nr. 24. — Den 12. Juni 1857.

Vischer's Aesthetik,

eine Fundgrube für denkende Musiker.

Briefe an einen Musiker

von

Ernst v. Elterlein.

VII.

Der dritte Theil des Vischer'schen Systems behandelt die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen oder die Kunst, in welcher sich der Gegensatz des Naturschönen und der Phantasie aufhebt. V. entwickelt zunächst das Wesen der Kunst überhaupt. Er bemerkt voran, daß das Wesen der Kunst im Allgemeinen bisher viel zu flüchtig behandelt worden, da doch hier alle die Begriffe auftreten, welche man in jeder Kunstbeurtheilung als geläufige Schlüssel handhabe, ohne sich strenge Rechenschaft über ihre Bedeutung zu geben, eine Unterlassung, die aber eben eine Hauptquelle der Verirrung im Kunsturtheile sei; wie könne man z. B. über den Styl der einzelnen Künste etwas Wahres sagen, wenn man sich nicht vorher Rechenschaft am rechten Ort über seine Grundbedeutung abgelegt habe (§ 486). Zum Begriff der Kunst gelangt V. so, indem er von der Phantasie ausgeht: die Phantasie hebt zwar die Mängel des Naturschönen auf, aber in rein subjectiver Form, d. h. in einem Bilde, das nur dem Innern des durch Phantasie thätigen Subjects angehört. Das Schöne ist aber wesentlich Erscheinung, also für ein anschauendes Subject, es will genossen sein von möglichst Vielen, sein Ausstrahlen ist unendlich. Der Erzeuger des Phantasiebildes ist daher, so lange er es noch nicht aus dem Innern entlassen und mitgetheilt hat, ein Schuldner, die Menschheit seine Gläubiger. Es ist eine Schuld der besonderen Phantasie an die allgemeine. Die Genien haben zurückzuzahlen, was sie aus dem allgemeinen Lebensschoße des Volkes, dem sie angehören, und der Wurzel seiner Kräfte gesogen haben. Das Volk beneidet seine Künstler nicht, weil es sie zu sich zählt, sie sind seine eigene Seele. Der Genius ist aber auch nichts ohne sein Volk; der Reiz oder Drang zu schaffen, das innerlich Geschaute hinauszustellen an das Licht, ist nur das Gefühl, aus einem Stamm zu sein mit denen, welche auf diese Mittheilung harren; er weiß, daß aller Augen auf ihn warten, alle Freude der Phantasie an ihrem Thun ist eine Freude in der Vorstellung Mitanschauender; diese Vorstellung ist ein Theil des Schaffens selbst, ein inneres Bühnenspiel, kein Drama vor leeren Bänken. Dem Phantasiebegabten ist sein Volk mitgesetzt, wie er in ihm, er ist Legion. Daher kein ästhetischer Genius ohne Eitelkeit, und diese nicht sein Schlechtestes; gewohnt innerlich zu dramatisiren vor vollem Hause, wird er freilich diesen Sinn nicht ausziehen, wenn er ins gemeine Leben tritt, wem seine eigene Erscheinung gleichgiltig ist, wer nicht ein die wirklichen Zuschauer anticipirendes Selbstanschauen seiner Persönlichkeit mit sich trägt, ist für die Kunst verloren. Das ist weit entfernt von einer Beschönigung der Eitelkeit des leeren Individuums, dessen ganzes Geschäft ist, sich eigentlich oder uneigentlich vor dem Spiegel zu sehen (§ 487).

Das Naturschöne hatte den Vorzug, daß es als Object für alle in der Außenwelt da ist. Die Phantasie hatte es als Object aufgehoben. Will sie nun ihr Bild in ein anschauendes Subject übertragen, so muß sie die in blos subjectives Leben verwandelte Objectivität wieder

entlassen (§ 488). Es soll also ein drittes entstehen, das objectiv ist, wie das Naturschöne, und subjectiv in doppeltem Sinne, daß das Object Träger der reinen, aus dem Innern des phantasiebegabten Subjects erzeugten Form, und daß es der Vermittler ist, durch den diese reine Form in die Phantasie des anschauenden Subjects eingeht, die an ihm zum Nachschaffen sich entzündet, denn jedes Kunstwerk wendet sich an den Nachdichtenden, der Zuschauer sieht es, hört es, aber in ihm und durch es das reine Bild, das im Innern des Dichters war (§ 489). Zum Träger ihres Bildes bedarf die Phantasie eines Materials, welches, obwol nicht an sich, doch in diesem Verhältniß roher und todter Stoff ist (Stein, Metall, Saiten), denn nur ein solcher läßt passiv die reine Form an sich darstellen. Der Stoff nämlich, der eine eigene noch lebendige Form mitbringt zur künstlerischen Bearbeitung, läßt sich die Selbständigkeit des Lebens, vermöge deren er einmal seinen eigenen, anderweitig entstandenen, befestigten Ausdruck hat, nicht nehmen. Man kann mit wirklichen Blumen u. s. w. nicht malen. Lebendige Thiere mögen noch so gut ihre Rolle auf dem Theater durchführen, doch zeigt jede Bewegung, daß hier eine selbständige Natur vor uns handelt, die in das Ganze der Darstellung als ein völlig fremdes hereingeworfen ist, und schon die beständige Furcht, sie möchten aus der Rolle fallen, genügt, die ganze Stimmung jedes Zuschauers, der einen Begriff vom Schönen hat, zu zerreißen. Selbst begeisterter Stoff, menschliche Persönlichkeit, vermag durch den Willen die Gestalt, Bewegung und Stimme immer nur bis auf einen gewissen Grad zum reinen Stoff herabzusetzen und ihnen den Ausdruck aufzulegen, den ein darzustellendes ästhetisches Ganzes verlangt, denn die Erscheinung drückt den Charakter dieser Persönlichkeit in festen Formen, angeborenen und angewöhnten Bewegungen aus, die sich niemals ganz in den beabsichtigten Ausdruck eines Phantasiegebildes fügen, das sie momentan darstellen sollen. Daher die sogenannten lebenden Bilder und die ganze Schauspielkunst nicht rein ästhetisch; denn ihr lebendiger Stoff drückt etwas für sich aus, aber etwas anderes, als was er in diesem Zusammenhange soll. Dieser fremde Ausdruck ist noch dazu der Ausdruck eines blos Naturschönen, das selbst in den Theilen, worin es dem darzustellenden Bilde entspricht, mit allen Mängeln des Naturschönen behaftet ist. Als solches aber wirkt es auch stoffartig und wie bei Schauspielerinnen pathologisch, daher die Ausführung der Weiberrollen durch Knaben auf der antiken Bühne ästhetisch wohl begründet, denn kein geschlechtliches Interesse trübte den rein ästhetischen Genuß. Also nochmals roher und todter Stoff (§ 490). — An diesem Stoff muß nun eine Thätigkeit ausgeübt werden, welche als Vollstreckung des Phantasiebildes die doppelten Motive hat, daß sie nur die andere, in ihr als Anlage, Ansatz schon enthaltene Seite der Phantasiethätigkeit ebenso sehr aber ein wesentlich Neues ist; denn sie muß den Stoff durch Stoff, also sinnlich bewältigen und setzt daher ein besonderes Vermögen und eine besondere Uebung voraus, ein Können: Kunst (§ 491). Zur Erläuterung sagt V.: Was die Technik des Künstlers ausführt, ist im innern Bilde schon mitgesetzt, der Maler malt, der Musiker componirt innerlich, ehe er es äußerlich thut. Die wirkliche Ausführung erscheint nur als ein weiterer Schritt derselben Thätigkeit, als ein ganz flüssiger, vor Leichtigkeit kaum merklicher Uebergang. Aber diese Pforte zur Praxis wird nicht ohne ein strenges Halt! passirt; der sinnliche Stoff muß durch ein sinnliches Thun bezwungen werden. „Die Technik der großen Künstler erscheint als eine äußere Geschicklichkeit, deren Geheimniß in der dunklen Mitte zwischen Geist und Hand sitzt, sie läßt sich nachahmen, aber nicht so, daß nicht noch ein letzter Druck, die Hauptsache fehlt; die Technik hängt durch ein geistiges Band mit dem bildenden Geist zusammen, der an magnetischer Nervenkette sein inneres Schauen in sie hinüberführt". Daher auch z. B. Raphael ohne Hände nicht denkbar (§ 491).

Der Moment nun, wo der Künstler sich sein inneres Bild aufs neue als Object gegenüberstellt, tritt ein mit dem Gedanken, es darstellen zu wollen. In diesem Augenblicke sieht der Erzeuger sein inneres Product mit einem durch die vorgestellten Augen, vor die es nun treten soll, vervielfältigten Auge des Geistes an. Das Auge des vorausgesetzten Zuschauers fragt sein Bild: genügst du mir? Das Naturschöne fragt: hast du meine Bestimmtheit, Lebendigkeit, Unbefangenheit? Der spröde Stoff fragt: kannst du mich mit meinen festen Bedingungen zwingen, dein Träger zu werden? Das innere Bild erkennt nun die Phantasie dieser Prüfung gegenüber noch als ungenügend, unreif, und sie vollbringt die Ergänzung dieser Unreife in der Ausführung (§ 492).

Es beginnt die Vorarbeit zur Ausführung. Der erste Schritt des Uebergangs zur Ausführung ist eine Willensregung, welche durch das Bewußtsein entsteht, daß der zum innern Bild gewordene Stoff einen Reichthum von Schönheiten in sich schließt, die das vorschwebende Material aufzunehmen geeignet ist, d. h. ein bestimmter Stoff wird Motiv (wohl zu unterscheiden von der sogenannten Motivirung im Kunstwerk, wo rückwärts, während beim Motiv vorwärts gesehen wird). Daraus erwächst der Entschluß der Darstellung, und erfaßt mit diesem Entschlusse heißt das innere Bild Conception. Die erste Probe der Objectivität hat dieser geistige Entwurf zu bestehen in der vorläufigen Form eines Umrisses: der Skizze. So wirft der Musiker die Haupttheile in der Zeichensprache seiner Noten hin, durchfliegt sie auf dem Instrumente. Skizzen sind daher sehr geeignet, in die Geheimnisse des Werdens eines Kunstwerks einzudringen (§ 493). — Nun tritt die organisirende Vorarbeit ein. Bei jener Probe muß nämlich

alsbald zutage kommen, daß wirkliche Objectivität etwas anderes ist, als die nur innere. An diesem Maßstab erscheint vor allem die organische Gliederung des Bildes zu einem Ganzen noch durchaus unreif. Der Proceß dieser Gliederung muß daher mit bestimmteren Bewußtsein an der Hand der vorläufigen Ausführung, der Skizze, wiederholt werden und heißt eine Composition. Diese organisirende Vorarbeit umfaßt den geistigeren, näher auf Seite des inneren Ideals liegenden Theil der Vorarbeit zur Ausführung (§ 494). Die Momente dieser Thätigkeit sind die sogenannten Compositionsgesetze. Die gliedernde Thätigkeit der Composition hat die reine Einheit zwischen der Idee als Einheit und dem Bilde als Vielheit herzustellen. Da wird sich bei der Ausführung zuerst zeigen, daß das innere Bild noch zu viel und auch zu wenig enthält, ersteres, weil es solches aufgenommen, was die Idee nicht, oder was sie überflüssig ausdrückt, letzteres, weil in ihm fehlt oder zu dürftig entwickelt ist das, was die Idee ausdrückt. Dieser erste Mangel ist durch einen Act, der gleichzeitig ein erweitertes Schaffen und kritisches Messer ist, in der Entwerfung der Skizze zu tilgen, und so das richtige Verhältniß durchzuführen. Durch dieses Gesetz wird aber in Kunstwerken, deren Idee eine Fülle von Momenten in sich schließt, die Einführung gewisser selbständiger Einheiten, die mit dem Ganzen nicht im Zusammenhang der inneren Nothwendigkeit, sondern nur der äußeren Verknüpfung stehen, aber theils negativ als Ruhepuncte, theils positiv als weitere Entwickelung des ganzen Lebensbildes sich ästhetische Wirkung sichern, d. h. von Episoden keineswegs ausgeschlossen (§§ 495 u. 496). Ein zweiter Mangel wird sich zeigen in der unvollkommenen Bestimmung des Werthverhältnisses der im Ganzen enthaltenen Einzelbilder als eines Verhältnisses der Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung (§ 497). V. bemerkt in der Erläuterung zu diesem Paragraph u. a., daß in der Musik kein Zweifel über den Sinn des Unterschiedes zwischen Herrschendem, Untergeordnetem u. s. w. entstehen könne. — Ein weiterer Mangel wird darin entdeckt werden, daß es dem Einzelnen an der strengen Sonderung fehlt, worauf die wahre Einheit beruht: ein unbestimmtes Ineinanderlaufen der Einzelbilder (unverarbeitete Tonmassen). Hier tritt das Compositionsgesetz der Scheidung ein, dem ebenfalls durch einen Act des Messens genügt wird, der zugleich ein erweitertes Schaffen ist. Dieses Gesetz verlangt überhaupt ein klares Auseinanderrücken und Auseinanderhalten, bestimmter die gegenseitige Hebung der Einzelbilder durch den Contrast sowol des Unterschiedes, als auch des Gegensatzes (§ 498). V. sagt in der Ausführung zu diesem Paragraph u. a.: es leuchte ein, daß die Musik hierfür die reichsten Belege liefere: gleichzeitiger Vortrag einer Melodie durch verwandte Instrumente und Stimmen, das Verhältniß zwischen Baß, Tenor, Alt und Discant, die vollen Dissonanzen der Tonleiter, das gleichzeitige Ertönen der entgegengesetzten Hauptstimmen und verschiedenen Melodien. — Ebensosehr tritt nun aber der Mangel an Verbindung zutage. Es tritt ein Compositionsgesetz auf, welches zuerst Vorbereitung der Contraste verlangt, fordert, daß alle Einzelbilder lebendig auseinander hervorwachsen, in welcher Hinsicht es sich näher als Gesetz der Motivirung bestimmt, d. h. der Begründung alles dessen, was zur Darstellung kommt, in hinreichenden Bedingungen. Das so vorbereitete und selbständig gewordene Einzelne soll aber demselben Gesetze gemäß wieder lebendig in einander übergehen, keine Fuge unausgefüllt bleiben, Glied mit Glied durch Gelenke verbunden sein und die Contraste sollen sich auflösen (§ 499). V. weist zur Erläuterung speciell darauf hin, wie im Musikwerk vordringende Tongruppen wiederkehrend, wachsend die Entfaltung aller Gewalten verankündigen, wie eine lebhafte Tonmasse, die aus früheren Tongruppen nicht hervorwachse, wie eine Handlung ohne Beweggrund sei, wie die Auflösung der Contraste in der Musik einer Erklärung nicht bedürfe. — Die so sich herstellende Einheit soll aber überhaupt eine lebendige sein, d. h. sie soll das stufenförmig Verschiedene, das gegensätzlich oder unterschiedlich Contrastirende in einem Flusse der Bewegung fortführen, worin die Glieder in freier Entwickelung ungleich fortrücken, in bestimmten Ruhepuncten stillestehen, zusammentreffen, dann, um neuen Reichthum zu entfalten, abermals auseinander gehen und endlich alle in eine Wirkung befriedigt sich sammeln: das Gesetz des Rhythmus. In dem so belebten Ganzen wird sich, je reicher das Kunstwerk, desto sichtbarer der nach den bisher aufgestellten Compositionsgesetzen gegliederte Inhalt durch drei Hauptabsätze bewegen: der Anfang, der die Entfaltungskeime aufzeigt, die Mitte, welche die Contraste entfesselt, der Schluß, der die Verwickelung löst (§ 500). V. bemerkt erläuternd: Da das Gesetz des Rhythmus ein Gesetz der Bewegung ist, so findet es namentlich in der Musik seinen Ausdruck, in dem Sinne, daß das rhythmisch Bewegte in allen Künsten sich in der Musik entbindet. Die Musik stellt das verhüllte rhythmische Leben, das Bewegungsgeheimniß in allen übrigen Kunstformen heraus, giebt ihm ausdrückliche Form, organisirt es. Es ist zunächst der Tact, wodurch sie die fortfließende Tonreihe in wiederkehrende Einschnitte theilt, und in dessen accentuirten, die Zeittheile durch die Gewichtverstärkung des einen Moments markirendem Maße sie zugleich verschieden gleichzeitig erschallende Töne, Stimmen, Melodien, Kraftmaße, Längen und Kürzen zusammenfaßt; aber dies ist nur erst die abstracte Seite, der lebendige Rhythmus ist der Strom des concreten musikalischen Kunstwerkes, der einen Grundgedanken in reiche Gegensätze, sich zu Accorden auflösende Dissonanzen entwickelt, an verschiedene Stimmen, Töne

vertheilt, sie wechselnd und wieder sammelnd beschäftigt, so daß hier die Bewegung pausirt, zurückbleibt, während sie dort fortschreitet, dann das Zurückgebliebene nachrückt und mit dem Vorgeeilten sich in einen Knoten, wie in ein starkes, deutlich bindendes Gelenk zusammenfaßt, dann eine neue Theilung mit neuen Dissonanzen, Trennungen beginnt, um eine höhere, reichere Vereinigung vorzubereiten, und so fort, bis der Grundgedanke völlig erschöpft im Schlusse alle Töne und Tonreihen in eines versammelt. — Vergegenwärtigt dieser treffliche Schattenriß nicht schlagend den lebendigen Verlauf z. B. einer Beethoven'schen Symphonie?

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

J. G. H. Bremer, Op. 15. Sonate. — Rotterdam, de Vletter. Pr. 2 fl. 25 kr.

Wenngleich man bei einem Componisten, welcher sich mit größeren Kammermusikwerken beschäftigt, gern von vorn herein eine rüstigere Kraft vermuthet, so muß dennoch die gute Meinung bald geschwächt werden, wenn man sieht, daß der Unterschied dieser größeren Arbeit von kleinen Claviersachen ꝛc. nur als ein scheinbarer, äußerlich in der Länge und Form beruhender, nicht aber diese symphonische Form die nothwendige Folge eines zu seiner Darstellung weitere Grenzen beanspruchenden Gedankenstoffes ist. Gerade in der Sonatenform, welche Beethoven recht eigentlich dem Walten der höchsten und unmittelbarsten Freiheit des Geistes, natürlich in übersichtlichen Grenzen erschlossen hat, macht sich heute trotzdem ein häufig ungemein trockener Formschematismus geltend, der genug gethan zu haben glaubt, wenn er seine drei bis vier Sätze mit 1stem u. 2tem Thema, Verarbeitung, Modulation u. dergl. hingestellt hat. So sehr ich wünschen würde, die vorliegende Arbeit des Hrn. Bremer vortheilhaft von dieser letzteren Sonatenkategorie ausscheiden zu dürfen, kann ich doch nicht umhin auch gegen dieses Werk mein Bedenken auszusprechen. Denn auch hier bildet die Form den Gedanken, nicht die Idee die äußere Erscheinung. Gleich das erste Thema des ersten Satzes zeigt weder interessante Bildung noch Gehalt; es ist zerrissen und entwickelt sich mühsam und ziemlich steif die ersten achtzehn Tacte hindurch, kehrt dann (S. 3, T. 2) ganz unnöthig noch einmal völlig in derselben Weise wieder, um durch die ziemlich triviale Quartsextmodulation (S. 3, T. 10) in das süßliche, höchst gewöhnliche italienische zweite Thema auszuweichen. Die Erfindung zeigt sich nirgend bedeutend belebt, die claviermäßige Ausarbeitung dagegen ist gut; die Entwickelung der Motive keine wirklich gedankenflüssige, sondern mehr ein Aneinanderreihen derselben. Hr. Bremer muß nicht den ersten besten Gedanken verwenden, der ihm in den Sinn kommt; kann er keine neuen Ideen schaffen, so muß er suchen, unsere alten in neue und edle Form zu bringen, sich aber nicht mit einer besonders von Mendelssohn entlehnten und dabei verflachten Ausdrucksart begnügen, sondern bedenken, daß auch ein weder großartiger, noch neuer Gedanke doch interessanter und bedeutender werden kann, wenn ein gebildeter künstlerischer Sinn eine durchgeistigte Darstellung zu finden weiß. Aber neben der Productionskraft scheint Hrn. Bremer auch die künstlerische Urtheilskraft zu fehlen, welche den Werth oder Unwerth der ersten Gedanken dem Künstler selbst gleich ins rechte Licht stellt, deßgleichen aber auch der Fleiß und der nöthige Ernst, welche dem Gedanken bis ins Innerste hinein nachgehen und ihm mannichfache Wendungen und Momente abzugewinnen wissen, und nicht selten auch eine weniger hoch begabte Natur ermächtigen, doch etwas Werthvolles zu schaffen. Ebenso wie der erste, kann auch der zweite Satz (Adagio) keine lebhaftere Theilnahme erwecken, er ist schwach an Erfindung und Bildung; der dritte (Finale) aber durchweg trivial und höchst oberflächlich, und das Endresultat, welches man aus dem Studium des Werkes ziehen kann, ist nur eine gewisse Befriedigung, es aus den Händen legen zu dürfen. Herr Bremer muß etwas Bekanntschaft mit Beethoven machen, wenn er ferner Sonaten schreiben will, und auch Schumann, wenn auch nicht nachahmen, so doch nicht so völlig in seinem Studiengange ignoriren; auch ein fleißiges Durchforschen von Mendelssohn's Werken ist gewiß nur anzurathen, wenn auch die Nachahmung dieses noch viel weniger wie die eines andern Meisters der neueren Zeit in unserer jetzigen Kunstentwickelung zu irgend einem Ziele führt.

Wilhelm Taubert, Sonate Nr. 6, D moll. — Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Es wird schwer über ein Werk etwas zu sagen, welches durchaus nicht über das Gewöhnliche hinaus etwas Edleres anstrebt, dem man aber ebensowenig ins Angesicht sagen könnte, seine Existenz sei unberechtigt; denn es passirt so vieles in der Kunst, an dem man eine gewisse Geschicklichkeit und auch Zweckdienlichkeit nicht verkennen kann, wenn es auch sonst seine Geburt nur der Nachahmung und seine Erziehung der Routine verdankt. Mit der vorliegenden Sonate des Herrn Verfassers hat es eine annähernd ähnliche Bewandtniß; es ist mir nicht eine Stelle darin aufgestoßen, welche die durch das ganze Werk erzeugte laue Stimmung gehoben hätte, anderseits aber auch nichts, von dem man sagen könnte, es sei ein Flecken auf dem reineren Hintergrunde. Die Gedanken

sind durchweg blaß und kühl, aber es hält sich alles anständig, und den erfahrenen Arbeiter erkennt man überall, auch klingt alles gut und die Setzart ist rein. Die Ursache, welche das ganze Werk an einem höheren Fluge verhindert, ist, daß die inneren Lebensbedingungen, eine durch Begeisterung angeregte Productionskraft und ein idealer Inhalt überhaupt, fehlen. Gesetzt nun auch, die Blüthe der specifischen Erfindung sei bei Hrn. Taubert bereits etwas abgewelkt, so müßte man doch die gleichfalls edle Frucht eines feineren ästhetischen Bewußtseins erwarten dürfen, und der Componist sollte sich nicht mit geradezu bedeutungslosen Gedanken begnügen. Motive, wie im ersten Satz das an das Hauptthema anklingende Tact 9 ff., sind so inhaltslos und abgebraucht, daß die Erfahrung eines Componisten dergleichen fast als Durchgangsmomente zurückweisen, geschweige ziemlich breit entwickeln sollte, wie es hier aber neun Tacte lang geschieht, worauf dasselbe Motiv in der Durchführung und der Repetition ebenfalls eine bedeutende Rolle spielt. Das zweite Thema ist nicht vielsagend, klingt aber anmuthig, jedoch die Schlußcadenz des ersten Theils (neun Tacte vor dem Wiederholungszeichen) ist wiederum zu abgenutzt. Die Formbildung im Allgemeinen und speciell in der Durchführung beruht mehr auf einem in kleineren Einzelheiten aneinandergereihten Bilderwesen, wie auf einem leitenden und entwickelnden Gedanken. Das Larghetto klingt gut, dehnt sich aber für seinen Inhalt, der in der That nur Klanginteresse hat und überwiegend Clavierphrasen enthält bis zur Langweiligkeit, das leichte und zierliche Wesen des Scherzo leidet durch gar zu breite Ausführung eines und desselben Motivs, ein physiognomisch sich mehr ausscheidender ausgeführter Mittelsatz wäre an richtiger Stelle gewesen, um die Monotonie zu verscheuchen. Das Finale fließt, bis auf die störenden Wiederholungen kleiner Perioden, recht gut fort, aber der Gedankeninhalt ist freilich ganz unbedeutend. Im Ganzen jedoch machen besonders der gute Klang, deßgleichen die reine Schreibart das Werk für den besseren Dilettanten, dem das Einstudiren der Sonate nicht uninteressant sein, und der, besonders das Technische des Vortrags anbelangend, manches daran lernen kann, gut zu verwenden.

Fritz Spindler, Op. 83, Sonate. — Dresden, Meser. Pr. 22½ Ngr.

Wahrhaftig eine Sonate in einem Satz! Saul unter den Propheten und Fritz Spindler unter den Zukünftlern! Doch indem ich Hrn. Spindler schon Vorwürfe machen will, daß er seine instructive Bahn verlassen, um sich einmal in rein idealistisch unpraktischen, zwecklos künstlerischen Gedanken und Formen zu ergehen, sehe ich doch, daß das vorliegende Heft nicht eine Sonate in einem Satz, sondern den über die Gebühr ausgedehnten ersten Satz einer Sonate enthält, und daß auch hier Hr. Spindler instructiv verfährt, indem er in diesem Satze recht deutlich zeigt, wie man es nicht anfangen darf, um eine Sonate zu schreiben. Aber Scherz beiseite, Hr. Spindler hat so manches anmuthige und besonders wohlklingende und unterrichtende Clavierstück geschrieben, und sich damit auch einen wohlklingenden Namen erworben, den wir ihm ja nicht zu verstimmen suchen möchten; aber dem vorliegenden Werke sieht man, wenn auch nicht die Unbekanntschaft mit solchen Formen, so doch die Ungewohnheit, sich in ihnen zu bewegen und die von dieser Compositionsgattung ganz seitab gehende Gedankenrichtung gar zu leicht an, als daß der gute Rath nicht sehr nahe liegen sollte, Hr. Spindler möge uns noch mit manchem hübschen Clavierstück erfreuen, aber mit Sonaten in Ruhe lassen, oder sie wenigstens, um ihre Stellung zu bezeichnen und nicht falsche Vorstellungen zu erwecken, „instructive“ nennen; besonders aber müßte er sich kürzer fassen und nicht glauben, die Sonate sei ein Tummelplatz für gebrochene Accordübungen u. dergl., auch solche Gedankenwüsten und Sandeinöden vermeiden (wie u. a. S. 8 und 9), in welchen auch nur ein Hälmchen „frisches Grün“ eine große Erquickung wäre. Bringt er uns wieder einen Strauß Wiesenblumen, oder ein Mährchen, Wasserfahrt 2c. 2c., so ist es gewiß etwas Hübsches, und wir werden es freundlich willkommen heißen.

A. v. Dommer.

Instructives.

Für Pianoforte.

Anton Krause, Op. 5. Zehn Etuden, Heft 1 und 2. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. à 25 Ngr.

Sämmtliche bis jetzt erschienenen instructiven Arbeiten von Krause zeichnen sich besonders dadurch vortheilhaft aus, daß die in ihnen ganz streng verfolgten Unterrichtsabsichten doch jederzeit in ein anmuthig oder ernst musikalisches Gewand gehüllt, nicht als der einzige und alleinige Zweck jener Compositionen erscheinen, sondern daß der Verfasser in denselben neben der Nutzbarkeit, auch einer künstlerischen Form Rechnung zu tragen mit Erfolg bemüht ist. Der dadurch errungene Vortheil ist, daß die Schüler, indem sie die Vorstellung einer unheilvollen Langweiligkeit, welche sich sonst für sie an den Begriff „Etude“ knüpft, an den Krause'schen Clavierstudien nicht verwirklicht finden, die letzteren um so lieber üben, da sie nicht allein den Fingern technische Ausbildung, sondern auch zugleich in unterhaltender Weise dem heranreifenden Geschmack manche gute Nahrung darin geboten finden. Die vorliegenden beiden Hefte beabsichtigen nicht, wie die früheren Trilleretuden, die Entwickelung eines einzelnen Zweiges der Technik, sondern gehen

ohne gerade bestimmt erkennbares Folgeprincip auf das Allgemeine hin. Wie es bei den meisten Etudenheften der Fall ist, so werden auch die in vorliegenden enthaltenen Stücke nicht der Reihefolge nach zu benutzen sein, sondern mit gutgewählten anderer Sammlungen abwechselnd und ergänzend. Wenngleich sie den mittleren Grad der Schwierigkeit nicht überschreiten, so setzen sie doch nicht nur eine schon ziemlich vorgeschrittene Entwickelung der Finger und des Handgelenkes voraus, sondern fordern auch, da sie auf die Bildung eines solid eleganten Vortrags ganz insbesondere ausgehen, eine bessere allgemein musikalische Bildung. Die erste, achte und zehnte Etude sind für schnelle Beweglichkeit der rechten Hand in Accordfiguren und Passagen (bei Nr. 10 mit einer Melodie in der linken Hand). Die zweite ist eine Terzen- und Sexten-, die dritte eine Octavenübung, Nr. 4 fordert eine ruhige Gebundenheit der linken Hand, deßgleichen zum Theil Nr. 9, Nr. 5 schnelle Passagen und Accordfiguren für beide Hände, Nr. 6 Leichtigkeit im gebrochenen Accord, Nr. 7 richtiges Treffen von Accorden in schneller Bewegung. Der musikalische Inhalt der Etuden ist durchaus hübsch; wenngleich ich ihnen in dieser Beziehung die Trilleretuden voranstellen möchte, so zeugt doch alles von guten Kenntnissen eines feinen und denkenden Musikers, die Zweckdienlichkeit aber läßt den tüchtigen und erfahrenen Lehrer nicht verkennen. Die Einführung dieser Studien beim Conservatorium der Musik zu Leipzig möge ihnen hier als eine Empfehlung dienen, deren sie vollkommen werth sind.

A. v. Dommer.

Briefe aus Frankfurt a. M.

Die Gastspiele der Gebrüder Formes (Dettmer gastirt in Dresden) bildeten die letzten Anziehungspuncte im Bereiche unserer Oper. Aber wieder war es der von hiesigen Blättern provocirte europäische Ruf beider Sänger, der ihnen mehr geschadet als genützt hat. „Die fernen Sterne blenden". Und so war es natürlich, daß so ungeheuere Erwartungen in mancherlei Beziehungen getäuscht wurden. Man erwartet makellose Götter und findet sterbliche Menschen, die so gut ihre Fehler haben, wie andere. Unbestritten die großen Vorzüge von Stimme, Schule und edles Spiel des Bassisten Karl Formes, der als Sarastro, Figaro und Plumkett auftrat, sind doch Zurückhalten und Schleppen der Tempi, oft unreine Intonation und manches Vergreifen der Charaktere zu tadeln. So z. B. war sein Figaro dem Grafen gegenüber so vornehm, daß dadurch der Standpunct beider verrückt wurde. Deßgleichen sind bei Hrn. Theodor Formes ein klangvoller Tenor, geschickte Anwendung der Kopfstimme, Wärme und Volubilität des Vortrags und Freiheit der Action zu loben; auszustellen dagegen eigenmächtige Tempi (meistens zu schnell) und eine übertriebene Beweglichkeit, die wol anfangs überrascht, zuletzt aber zur Manier wird. Die ganze Auffassung seines Masaniello war verfehlt, weil sie jeder Zergliederung des Charakters und Steigerung der Leidenschaft ermangelte, und sein Fra Diavolo — gleich anfangs im Salonfrack erscheinend — entbehrte aller Scheidung des Marquis vom Räuber. Seine beste Rolle war Georg Brown, den er übrigens Roger abgelauscht zu haben scheint. Ebenfalls öftere Verstöße gegen reine Intonation scheinen ein Erbtheil dieses berühmten Brüderpaars zu sein. So konnte es nicht fehlen, daß beider Gastspiele hier mit getheilten Gefühlen hingenommen wurden, folglich die Gäste sich nicht in ihrem gewohnten Elemente befinden konnten. — Frl. M. Zirndorffer ist jetzt bei unserer Oper als jugendlich lyrische Sängerin engagirt, betritt aber — wie vorauszusehen, und in meinem letzten Briefe bereits angedeutet — nur selten die Bühne. Endlich gab sie, nach ungeschickter Wahl der Zetulbe (Kalif von Bagdad) die Gabriele im Nachtlager in Granada und zwar mit einer alles gewinnenden Innigkeit. Jugend, ungekünstelte Natur des Spiels, organische Frische, Reinheit und intellectuelle Züge werden — trotz allen Anfängen — immer einen eigenen Zauber ausüben. Ein zur Fahne Thaliens schwörender Dilettant, Hr. Ernst Tomschitz — man vergleiche ebenfalls meinen letzten Brief — sollte kürzlich als Sulpiz in der Regimentstochter zum erstenmal unsere Bühne betreten, aber dies Debut wurde noch an demselben Tage, eingetretener Hindernisse wegen, vertagt. Die Tenore Auerbach und Ander, da Eppich in Aachen die Bäder gebraucht, drohen jetzt mit gepanzerten Opern, die trotz dem Interesse, das beide Rivale hervorrufen, nicht sonderlich besucht werden, wenn der blühende Lenz diesen herrlichen Sonnenschein behält. Ein Factum eigener Art war, daß unser Tenor, Hr. Ackermann, welchen das Publicum, wie bekannt, aus purer Liebhaberei mißhandelte, als Lorenzo neben Formes in Fra Diavolo so durchgriff, daß er wol keine größere Satisfaction erhalten konnte. Peu à peu kam man zur Einsicht, bis seiner zweiten Arie als Lorenzo ein anhaltend rauschender Applaus wurde. Nicht minder gefiel er als Max im Freischütz. Nun, da er bald fortgeht, wird Hr. Ackermann wieder zu Ehren gelangen, wie dies auch unserer wackeren Soubrette Frl. Müller erging, die erst vor Thoresschluß, als sie die Direction nicht mehr gewinnen konnte, zur rechten Anerkennung gekommen ist. Ein bedeutender Verlust ward uns indeß in dem organischen Erkranken der Frl. Labitzky, die zu so schönen Hoffnungen berechtigte; ist es aber wahr, was die Fama aussprengt, daß die HH. Pichler und Allfeld, welcher kürzlich als Caspar im Freischütz mit Recht sehr gefiel, abgedankt haben — und eine weitere Missionsreise unseres Capellmeisters Schmidt läßt das befürchten — so käme die hiesige Oper sehr im argen zu liegen und könnte

dieselbe wieder von vorn anfangen. Sehr schlimm das für Repertoire und Selbständigkeit des Ensembles.

So weit das Neueste über unsere Oper bis zu gegenwärtigem Augenblicke. Daß die Kammer, nämlich die musikalische, ausruht, ist nach den in meinen letzten Briefen mitgetheilten Stürmen natürlich. Dennoch gelang es der schwedischen Lerche, Henriette Nissen-Saloman, ein Concert zu geben, und vielleicht weil die Lerche ein Symbol des Frühlings, drängte sich ein sehr feines Auditorium hinzu. Eine Recension über diese Sängerin brauche ich den Leipzigern — bei welchen Frau Nissen noch in frischem Andenken steht — nicht vorzuführen und referire daher nur, daß der Beifall, namentlich ihrer schwedischen Volkslieder, ein allgemein durchgreifender war. Componisten dieses Abends waren: Hummel, Benzano, Vieuxtemps, Eduard Rosenhain und Saloman, deren Repräsentanten außer der Concergeberin die Pianisten Lutz und Rosenhain, der Violoncellist Siedentopf, der Geiger Heinrich Wolff und (wie sich die hiesigen Familienblätter ausdrücken) ein wohlbekannter Ungenannter, der mit edlem Bariton und herzenswarmem Vortrage in einem schönen Liede von A. André alle Liederfreunde entzückte. Dem Vernehmen nach gedenkt Frau Nissen-Saloman hier Gesangsunterricht zu geben.

Als Nachschrift theile ich Ihnen noch mit, daß, nachdem unser Capellmeister von seiner Mission zurückgekommen ist, wol alles beim Alten bleiben dürfte, und daß Ander am 20. Mai bei erhöhten Preisen den Lyonel in der Martha mit großem Beifall (wie voraus zu sehen war), obgleich bei leerem Hause gesungen hat. Ueber den weiteren Erfolg seiner Gastspiele nächstens.

Erasmus.

Das prager Conservatorium und die heurigen Proben seiner Wirksamkeit.

(Fortsetzung.)

Die Programme der vom Conservatorium durchgängig nur mit eigenen Kräften gegebenen Concerte haben vermöge ihrer Tendenz, die Controle und den Rapport zwischen dem Institute und dem Publicum stets wach zu erhalten und damit jede etwaige Stagnation in dem pädagogischen Lebensprocesse desselben zu verhindern, ihre festen Grenzen, von denen die Sololeistungen einzelner Schüler der verschiedenen Klangwerkzeuge unmöglich ausgeschlossen werden können. Sie sind als Proben für die minder oder mehr bedeutende Tüchtigkeit der verschiedenen Instrumentalclassen ebenso wichtig, als, wenigstens in technischer Beziehung, maßgebend. Von weit größerer Wichtigkeit aber für die musikalischen Zustände Prags sind die Leistungen der Zöglinge, wenn sie zu einem vollständigen Orchester vereint erscheinen. Die Ensembleaufführungen mit des Directors Tactstab an der Spitze und mit den nur von jugendlichen, nicht selten knabenhaften Kunstaspiranten besetzten Instrumentalstimmen bilden das beste, was man in Prag auf diesem Felde hören kann. Das Geheimniß dieses Vorzuges liegt in der Möglichkeit hinlänglicher und energischer Proben und in der, so zu sagen, gottfreudigen, ursprünglichen Wirkungslust des empfänglichen und eifrigen Instrumentalchores. Es ist eine wahre Freude, mit welcher Lust und Liebe, und da diese sorgfältig geleitet und überwacht ist, mit welcher Correctheit und Präcision das junge Volk seine Mission erfüllt, mögen die Aufgaben noch so groß sein und scheinbar die Kräfte und Besonnenheit eines nur aus Eleven bestehenden Orchesters übersteigen. Wenn bei diesen Aufführungen, die sich in der Regel nur auf drei Symphonien und eben so viele Ouverturen beschränken, etwas zu bedauern, so ist es die allzu geringe Anzahl von nur drei Concerten, welche eine mehr als fragmentarische, mehr als einseitige Vertretung der Tonkunst in ihren symphonisch-epischen und dramatischen Kundgebungen nicht zuläßt. Um den alten Meistern der vor-Mozartischen Periode, um diesem und dem souverainen Symphoniker von Gottes Gnaden, seinen mehr als epigonenhaften Nachfolgern und den modernen Poeten ihr Recht angedeihen zu lassen, den lernenden Mitgliedern der musikalischen Hochschule und mit diesen dem gesammten Publicum einen Blick in und auf das gesammte Wesen der Tonkunst in ihrem geschichtlich-organischen Entwickelungsprocesse zu gönnen, reicht ein Cyklus von nur 18 Productionen mit ihren 36 bis 40 ausgewählten Tonstücken für sechs Jahre nicht hin. Ob diesem Mißverhältnisse in mannichfacher Beziehung nicht abgeholfen werden könnte, lassen wir dahin gestellt sein, im Interesse des Institus aber und der ihm durch sechs Jahre angehörenden Zöglinge ist eine Vermehrung der öffentlichen Conservatoriumsproductionen zu wünschen. Für jetzt haben wir es nur mit dem, was geboten wird, zu thun, und können mit der Wahl der zur Aufführung gebrachten Werke und ihren Autoren umsoweniger rechten, als die quantitative Beschränkung die Festhaltung eines gewissen, objectiven Princips durchaus unmöglich macht.

Von den drei Symphonien, die heuer zu Gehör kamen, gehörte die erste einem noch sehr jungen Künstler an, dessen Berechtigung, auf dem Programme eines Conservatoriumconcertes zu erscheinen, nicht nur in seinem Talente, sondern vorzugsweise in dem Umstande begründet, daß er seine Ausbildung im Institute genossen; die zweite war von Beethoven, die dritte von Mozart. Abert ist Contrabassist, und erregte schon damals, als er noch Zögling des Conservatoriums war, mit seinen Orchestercompositionen die Aufmerksamkeit der hiesigen Musikwelt. Bei seinem Austritte wurde seine erste Symphonie gegeben und, so zu sagen, mit Jubel aufgenommen. In der That enthielt das jugendfrische Werk so viel des An-

muthigen, daß man es und seinen jugendlichen Autor liebgewinnen, — so viel des Ueberraschenden und selbst Tiefen, daß man seiner Zukunft das günstigste Horoskop stellen mußte. Kaum mit dem Absolutorium versehen, erhielt Abert eine ehrenvolle Stellung bei der köngl. württembergischen Hofcapelle in Stuttgart, und seit dieser Zeit führte vor zwei Jahren sein Director und Lehrer Hr. Kittl die zweite und im heurigen ersten Concerte die dritte Symphonie des jungen, aber gewiß äußerst begabten Künstlers auf. Diese ein äußerst umfangreiches, aus den hergebrachten vier Sätzen bestehendes Werk, ist ausdrücklich der Anstalt, in der Abert seine künstlerische Bildung genossen, gewidmet und hat bereits im vorigen Jahre bei den Abonnementconcerten der köngl. Capelle in Stuttgart großen Beifall geerntet. Auch hier erfreute sich die in einer makellosen und feurigen Aufführung zu Gehör gebrachte, gleichsam heimische Novität einer sehr günstigen Aufnahme. Doch wollen hiesige Kritiker bei aller Anerkennung einer bedeutenden melodischen Erfindungs- und polyphonen Combinationsgabe, eines seltenen und überraschenden Orchestrationstalentes, jenen Hang, sich in das rein formale Element der Musik zu vertiefen, an Abert bemerken, der über der Lust zur musikalischen Reflexion und Arbeit den allerdings vorhandenen wesentlichen, aber scheinbar bisweilen abhanden kommenden Inhalt des Gedichtes an sich ganz und gar vergißt. Diese Art in Tönen zu dichten müßte bedenklich sein bei der Jugend des Autors, wenn dieser nicht schon Beweise einer eben nicht geringen melodischen Ader und anderer ursprünglicher Vorzüge glücklicher Productionsgabe gegeben hätte. Aber auch in diesem glücklichen Falle, in welchem sich Abert befindet, muß man ihn vor dieser Klippe warnen; denn die Gegenwart will nicht allein durch die allerdings wesentlichen, aber nicht ausschließlichen Resultate allseitig musikalischer Bildung angeregt sein, sie verlangt, ohne diese in einem wahren Kunstwerke entbehren zu können, mehr als sie. Der moderne Hörer will von einer Tondichtung nicht nur den Verstand, den formellen Sinn, sondern auch seine eigene Phantasie und was mit dieser Himmelstochter in uns schwesterlich verbunden, angeregt und in Thätigkeit gesetzt haben. Die allzu weiten Concessionen, welche Abert in seiner A dur Symphonie der minutiösen, bis zu den möglichsten Grenzen ausgesponnenen thematischen Arbeit, der allzu stricten Befolgung der formalen Heischesätze einer pedantischen Theorie nicht nur in der architektonischen Anordnung des Ganzen, sondern auch der Perioden und einzelne Rhythmen gemacht, sind es, welche den Werth seines Werkes nicht so sehr aufheben, als beeinträchtigen — welche die momentane Wirksamkeit so vieler schönen Momente und herrlichen Züge eines beneidenswerthen Talentes dämpfen. Eine minder üppige Vertretung des Details, ein größeres Maß in allem, was der junge Künstler Schönes auf dem Herzen hat, und er dürfte kühn seinen Rivalen auf der Arena moderner Instrumentalcomponisten entgegentreten. Man sieht es, wir haben es hier mit keinem verfehlten oder gar impotenten Werke, wol aber mit einem allzu reichlich dotirten und nach einer Seite hin mehr, als nach der anderen nicht minder wesentlichen gravitirenden zu thun. Die Skeptik des absoluten Musikers beeinträchtigt hier und da den freien Erguß des Poeten. Daß aber Abert beide Factoren productiven Schaffens in sich vereinigt, könnten wir durch mehr als eine Stelle seiner Composition erhärten; doch bleibe davon Umgang genommen und nur beiläufig auf diesen Umstand hingewiesen. Das Gleichgewicht aber in den Elementen des Processes musikalischen Dichtens zu finden, überlassen wir getrost ihm selbst; denn eine wahrhaft musikalische und poetische Künstlernatur, wie Abert, wird, wenn übrigens die künftigen äußeren Bedingungen günstig, zu dem Ziele gelangen, sollte der Weg auch ein etwas gekrümmter sein. Kürzer können wir uns über die beiden anderen Symphonieaufführungen fassen. Betreffen sie ja zwei Werke, welche allbekannt und allberühmt sind, zwei Autoren, vor denen die gesammte Musikwelt, möge sie dieser oder jener Partei angehören, in stummer Anbetung den Hut abzieht und die Hände faltet. So sehr das nie aussterbende Geschlecht nörgelnder Zeitgenossen unseren Heroen Wolfgang und Ludwig, den göttlichen Menschen und menschlichen Göttern, das physische Leben zu vergällen bemüht war, jetzt über die Todten sind sie so ziemlich alle einig, nicht nur, um das sich ewig gleich bleibende irdische Loos des Genius zu bewahrheiten, weil sie todt, sondern weil sie unsterblich sind. Was wäre auch noch über Beethoven's C moll Symphonie, diese so schwere und doch so leicht verständliche Offenbarung des größten Epikers aller musikalischen Zeiten; was über das anmuthige und doch bedeutende Tonbild Mozart's, die G moll Symphonie, noch zu sagen? Die Aufführungen der beiden, obwol in verschiedener Richtung strebenden, dennoch gleich musterhaften Werke, gereichten dem Dirigenten, Hrn. Kittl, zur größten Ehre. Die vollkommenste Correctheit und Präcision, das Feuer und der Schwung des sorgfältigst vorbereiteten und bis ins feinste Detail nuancirten Vortrages ließen selbst dem verwöhntesten Ohre und der gesteigertesten Rigorisität nichts zu wünschen übrig. Bemerkt muß werden, daß die letztere Symphonie, welche das Programm des dritten im Theater gegebenen Concertes zierte, mit einer der Berlioz'schen entsprechenden Besetzung des Streichquartettes gegeben wurde, da mehrere Schüler des ersten dreijährigen Curses beigezogen wurden. Daß dadurch der Glanz der Production an Fülle und Energie des Tones und Klanges gehoben wurde, versteht sich von selbst. Eines gleichen Vortheiles erfreute sich, da es auch im dritten Concerte gegeben wurde, das Werk eines sich jetzt in Prag befindenden jungen Componisten. Wir meinen die Ouverture romantique von A. v. Adelburg. Derselbe ist Violinvirtuose und Com-

ponist aus Passion. Sein Geburtsort Constantinopel hat sich wol noch keines Sohnes, der den Weg künstlerischer Unsterblichkeit gegangen, zu rühmen. Der junge Componist ist eine feurige, offenbar orientalisch organisirte und künstlerisch gewiß nicht unbegabte Natur. Seine Ouverture zeugt zunächst in dem grandios angelegten Andantesatze von einer dichterischen Phantasie und geistvollen Combinationsgabe. Im Allegro wimmelt es von überraschenden Momenten; aber das Ganze ist größer als groß, es ist lang; die Effecte sind ungeheuerlich, massenhaft an einander gereiht, so daß trotz der schönen Einzelheiten, hier und da möchte man sie genial nennen, die bei einem Kunstwerke wesentliche Harmonie des Ganzen verloren geht. Obwol der Componist offenbar, zumal in der Farbenmischung, seiner Orchestration, Berlioz und Wagner, von denen er aber äußerlich nichts wissen will, nachstrebt, so nähert sich seine Manier zu malen und zusammenzusetzen, doch weit mehr jener eines Verdi, wenn auch zuzugeben, daß der Inhalt bei Hrn. v. Adelburg ein edlerer und tieferer, als bei dem gemeinen und flachen Italiener. Es fehlt ihm aber das künstlerische Maß sowol im Instrumentiren, als in der Conception überhaupt, wie wir das erstere bei Berlioz, beides bei Wagner stets finden. Von dem geistreichen Franzosen brachte Hr. Kittl im zweiten Concerte die in mehr als einer Beziehung geniale Ouverture zu „König Lear". Daß das hochinteressante, aber nur wenigen Orchestern zugängliche, überschwierige Werk so aufgeführt wurde, daß ältere Hörer lebhaft an die Aufführung erinnert wurden, welche unter des Componisten eigener Leitung hier vor mehr denn zehn Jahren stattgefunden, beweist abermals, was das Conservatoriumsorchester zu leisten im Stande, mit welcher Sorgfalt und vollkommenen Auffassung der Dirigent zuwerke zu gehen pflegt. Dasselbe läßt sich von dem Vortrage der poetischen Ouverture Gade's, „Ossiansklänge", sagen. Die Bereicherung des Lehrplans, daß zu den obligaten Instrumenten der Schule nun auch die Harfe gekommen, gab sich hier in sehr vortheilhafter Weise zu erkennen. Noch eines Concertes in Rücksicht orchestraler Stücke wäre hier zu erwähnen, da das Conservatorium in einer Wohlthätigkeitsproduction mitwirkte, doch kam hier außer einer gewandten Ouverture von Kalliwoda nur noch die schon erwähnte „romantische" des v. Adelburg zu Gehör.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Die Gastspiele auf unserem Theater haben sich bis jetzt fortgesetzt. Am stärksten war das dresdner Hoftheater vertreten: Tichatscheck und Frl. Bunke beschlossen ihren Gastrollencyclus mit der Oper „Zampa". Frl. Bunke errang als Anna in „Die weiße Dame" und besonders als Alice in „Robert der Teufel" sich die Gunst des Publicums und befriedigte neben ihren im Ganzen guten musikalischen Leistungen durch ein lebendiges und fein nuancirtes Spiel. Als Camilla in „Zampa" sagte uns ihr Gesang weniger zu; es fehlte diesem oft zu sehr an Reinheit. — Der Bassist Hr. Conradi von Dresden trat einmal als Bertram im „Robert" auf. Seine Leistung war eine anständige, mehr jedoch nicht. — Kaum haben uns diese dresdner Gäste verlassen, so kam von eben daher der Baritonist Hr. Bohrer (ein Sohn des bekannten Violoncellisten) und gastirte im „Barbier von Sevilla". Hr. Bohrer ist ein musikalischer, sehr strebsamer Sänger, seine Stimmmittel sind jedoch — wenn auch angenehm und wohlklingend — nur mäßig. Die Gattin dieses Sängers (Mezzosopranistin) wird in den nächsten Tagen als Elvira im „Don Juan" und als Page in „Figaro's Hochzeit" auftreten. — Frl. Bianchi vom Hoftheater zu Schwerin — uns von ihrer Wirksamkeit in den Gewandhausconcerten her in sehr gutem Andenken — ist auf unserer Bühne bereits zweimal aufgetreten: als Lady Hariet in „Martha" und als Rosina. Mit letzterer Partie besonders errang sie einen glücklichen Erfolg. — An die Stelle des mit Ende August nach Frankfurt abgehenden lyrischen Tenors, Hrn. Schneider, tritt Hr. Kron vom Stadttheater zu Mainz, ein mit guten und jugendlich frischen Mitteln begabter, geübter und strebsamer Sänger, der bei seinem Gastspiel als Raimbaut im „Robert" und Lionel in „Martha" mit Recht sehr gefiel.

Zwickau. Die Hoffnungen, welche wir in unserem vorjährigen Bericht (vergl. Nr. 22, 44. Bd.) auf die Thätigkeit des damals kaum erst gegründeten Musikvereins setzten, haben sich in diesem Jahre in dem Maße bewährt, daß wir nicht nur über das bereits Geleistete mit der größten Anerkennung öffentlich berichten können, sondern auch im Hinblick auf die immer gesicherter werdenden socialen Verhältnisse des Musikvereins und auf die mit jedem Concert bisher bemerkbare größere Vervollkommnung der Leistungen, und endlich im Vertrauen auf die ungeschmälerte Theilnahme des Publicums, die dem Vereine bisher in ungetheiltem Maße zutheil wurde, uns den schönsten Hoffnungen für das wirksame Gedeihen dieses Institutes auch für die Zukunft hingeben können. Die Zahl der Mitglieder des Musikvereins geht bereits in das siebente Hundert; das Orchester bestand bei den größeren Aufführungen aus einigen 50 Mann, die Chöre aus 80 Sängern und Sängerinnen. Die Programme der in diesem Winterhalbjahre veranstalteten sechs Concerte waren vortrefflich nach jeder Seite hin, wie sich das bei der intelligenten Leitung des Musik-Dir. Dr. Klitzsch schon erwarten läßt. Die Grenzen, welche unserer Correspondenz in diesen Blättern gestellt sind, erlauben keine Besprechung der einzelnen Concerte, ein summarischer Bericht der

Hauptereignisse wird aber schon genügend die Bedeutung des zwickauer Musikvereins hervorheben und den Beweis geben, daß nächst Leipzig und Dresden keine andere Stadt unseres Vaterlandes sich gleicher künstlerischer Thaten rühmen kann. Das erste Concert brachte die „Jahreszeiten", die Soli waren durch Frl. A. Koch und Hrn. Rebling aus Leipzig und einen tüchtigen einheimischen Dilettanten vertreten. Das zweite Concert war der Erinnerung an Robert Schumann gewidmet, und es wurde seiner Zeit von dem Redacteur dies. Bl. über dasselbe berichtet. Wir können jenem Berichte nur hinzufügen, daß dieses Concert im Allgemeinen einen Wendepunct bezeichnet, den die musikalischen Anschauungen des Publicums in einer Stadt genommen haben, das von den Kunstschöpfungen unserer Tage in seiner Mehrheit unberührt geblieben war. Sowol die aufgeführten Werke Schumann's an sich, als auch deren vortreffliche Ausführung und die besondere Verknüpfung Zwickaus mit dem Componisten, als seine Vaterstadt, haben einen so nachhaltigen Eindruck hinterlassen, daß der gewagte Schritt, der die Vergangenheit und ihre Werke mit den Schöpfungen der Gegenwart verbindet, der Schritt von Haydn, Mozart und Beethoven bis zu Schumann, Gade u. s. w. unserem Publicum leichter geworden sein mag und ohne die üblichen Vorurtheile einer trägen Masse vonstatten gegangen ist. So hatten sowol Schumann's erste Symphonie, seine A moll Sonate für Clavier und Violine, die Ouverture zu „Genoveva", die Balladen für Chor, die Lieder und das Finale aus „Paradies und Peri", als auch in späteren Concerten andere Werke desselben Meisters, ferner Gade's C moll Symphonie, verschiedene Compositionen Franz Schubert's u. a. denselben erfreulichen Erfolg. Das dritte Concert bestand blos aus Werken der Kammermusik, des Solo und Chorgesanges. Es wurden aufgeführt das wunderschöne „Salve regina" von Hauptmann, der 23. Psalm (Op. 132) für Frauenstimmen von Franz Schubert, „Nord oder Süd" von Schumann, ein Quartett von Spohr (Op. 4, G moll) und Schubert's Forellen-Quintett. Dazwischen sang Frl. P. Thümmel aus Zwickau (eine Schülerin des leipziger Conservatoriums) Lieder von Schumann und Schubert. Das vierte Concert brachte im ersten Theile lauter geistliche Werke, darunter Mozart's „Ave verum", Mendelssohn's 43. Psalm und eine großartige und selten gehörte Hymne von Franz Schubert: „Gott im Ungewitter" (Op. 112); im zweiten Theile die Anakreon-Ouverture von Cherubini, und die Orchester-Phantasie von Neukomm, jenes Werk, was kurz zuvor die Euterpe in Leipzig unter Haydn's Namen mit Beifall aufgeführt hatte. Das Programm des fünften Concertes enthielt zuerst Gade's C moll Symphonie, die mit ihren frischen und wunderbar schönen Klängen große und allgemeine Wirkung machte, ferner das Loreley-Finale von Mendelssohn, das Vorspiel zu Lohengrin, ein Terzett (Op. 116) von Beethoven u. a. Das sechste Concert war wieder überwiegend der Kammermusik gewidmet. Das Tripelconcert von Bach wurde von Hrn. Dr. Klitzsch und zwei seiner besten Schüler vorgetragen, die damit, sowie in dem Andante mit Variationen von Otto Singer Zeugniß von gutem musikalischen Fond und von vortrefflicher Ausbildung ablegten. Beide Werke, namentlich die an prächtigen Klangwirkungen reichen und durch glänzende Bravour leichter wirkenden Variationen von Singer hatten großen Erfolg. Chorlieder von Mendelssohn und Schumann, die Ballade „Herr Oluf" von Löwe, Lieder für zwei Singstimmen von Rubinstein und das Octett von Mendelssohn bildeten die übrigen Vorträge des Abends, und wurden alle tadellos aufgeführt und mit großer Anerkennung belohnt. — Wenn die Entwickelung unseres musikalischen Lebens auf ihrem Wege durch kein Mißgeschick gehemmt wird, so geht Zwickau, wie in industrieller Beziehung, auch in künstlerischer einer erfreulichen Zukunft entgegen, und wir wollen hoffen, daß dies. Bl. bald wieder Gelegenheit nehmen können, davon zu berichten. —r.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Rubinstein befindet sich in London und spielte bereits in einem Concert von Klindworth, welches am 5. Juni stattfand.

A. Jaell errang durch seine von uns bereits erwähnte Matinée im Erard'schen Saale in Paris einen glänzenden Erfolg. Trotz der Hundstagshitze war dieselbe, wie La france musicale schreibt, überfüllt, und man zählte ihn den Pianisten ersten Ranges bei. Er spielte eine Beethoven'sche Sonate, Liszt's Concert, für zwei Pianoforte arrangirt, unter Mitwirkung des Hrn. Wehle, und eigene Compositionen, von denen mehrere dacapo verlangt wurden. Stockhausen war an seiner Mitwirkung durch eine plötzlich angesetzte Probe in der Opera comique verhindert.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musik-Dir. Hauptmann hat von der Universität Göttingen ein Doctordiplom erhalten, welches Musik-Dir. Hille aus Göttingen in diesen Tagen ihm überbrachte.

Todesfälle. In Königsberg starb am 30. Mai der Capellmeister Moritz Hauser im 30. Lebensjahre an langem Brustübel. Der Verstorbene war ein eifriger Künstler, er dirigirte mit Energie, Geist und Verständniß, und trotz seiner fortwährend abzehrenden Krankheit wußte er alle Hindernisse zu überwinden, um Werke seiner Wahl, namentlich die 9. Symphonie, zur kunstwürdigen Aufführung zu bringen. Wir werden darum sein Andenken in Ehren halten, denn uns ist es verwachsen mit der ewigen 9. Symphonie. L. K.

Vermischtes.

Vor einigen Tagen ist, wie die Nationalzeitung meldet, bei dem Hofmusikhändler Gust. Bock in Berlin (Bote und Bock) die ganze Auflage der bei demselben mit dem Vermerk „Eigenthum des Verlegers" erschienenen Oper „Der Troubadour" von Verdi auf Requisition des Staatsanwalts polizeilich in Beschlag genommen worden, infolge der Angabe, daß die Partitur der Oper Eigenthum des Mailänders T. di Ricordi sei. Es wird somit Nachdruck behauptet. Da der Angeklagte bereits dreimal wegen Nachdrucks verurtheilt worden ist, so ist man auf den Ausgang des beim Criminalgericht schwebenden Processes sehr gespannt.

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

R. Schumann, Op. 8. **Allegro** pour le Pianoforte. Leipzig, Robert Friese. 20 Ngr.

Dieses Allegro in H moll, welches hier in neuer Ausgabe vorliegt, rufen wir bei dieser Gelegenheit dem Publicum wieder ins Gedächtniß. Durch und durch ist dasselbe ein Zeugniß Schumann'scher Eigenthümlichkeit. Nur ganz in dessen Schreibart Eingeweihte freilich können es mit Nutzen zur Hand nehmen. C. P.

Arrangements.

R. Schumann, Op. 102. Fünf Stücke im Volkston für Violoncell und Pianoforte, bearbeitet für Piano allein von J. Schäffer. Kassel, Luckhardt. 22½ Sgr.

Wir setzen voraus, daß diese fünf Stücke bereits bekannt sind; daher haben wir nur die Verehrer Schumann's auf obiges Arrangement, welches recht gut ist, aufmerksam zu machen; wer da weiß, was Schumann fordert, wird dasselbe durchaus nicht überladen finden. Leider wird durch Hinweglassung des Violoncells diesen Tonstücken die so eigenthümliche Färbung geraubt, allein der Zweck, „gute Compositionen so vielfältig als möglich zu verbreiten" ist erfüllt. C. P.

C. Burchard, Drei Symphonien von J. Haydn für das Pianoforte zum erstenmal zu vier Händen bearbeitet. Dresden, C. F. Meser. Nr. 1 u. 2 25 Ngr. Nr. 3 20 Ngr.

Ref. waren diese Symphonien noch unbekannt, und er muß gestehen, daß er dieselben wegen der anmuthigen und reizenden Melodien, die sich darin vorfinden, liebgewonnen hat. Alle drei sind für Schüler nicht nur sehr eingänglich, sondern auch vielfältig Nutzen bringend. Minder vorgeschrittenen seien sie zum Einstudiren, Befähigtern zum Blattspiel empfohlen. Nr 1, in C moll, mögen die Lehrer besonders hinsichtlich des letzten Satzes berücksichtigen; derselbe bewegt sich fast durchgängig in Synkopen, und bietet daher dem Schüler Gelegenheit, auf angenehme und sichere Weise sich mit dieser Schwierigkeit vertraut zu machen. C. P.

Intelligenzblatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. — Nr. 25. — Den 19. Juni 1857.

Vischer's Aesthetik,

eine Fundgrube für denkende Musiker.

Briefe an einen Musiker

von

Ernst v. Elterlein.

VII.

(Fortsetzung.)

Nun entwickelt V. die Bedingungen der Freiheit der Composition, d. i. das Verhältniß des Künstlers zum Zuschauer. Zunächst soll dieses Verhältniß die Reinheit bewahren, daß die allgemeine Verpflichtung des Künstlers nie zur unfreien Abhängigkeit vom Publicum wird, sondern in der Wechselwirkung zwischen beiden die Kunst ihre Selbständigkeit als bildende und leitende Macht behauptet (§ 502). Weiter wird gezeigt, wie im naturgemäßen Zustand, wo die Kunst eine nationale und öffentliche, der Unterschied zwischen Kennern und Nichtkennern zwar im gewissen Sinne bestehe, aber keine Kluft begründe und der natürliche Wettstreit der Kunstgenossen anregend auf den Künstler wirke (§ 503), wogegen wenn der vom nationalen Boden entwurzelten Kunst die vollendete Trennung von Volk und höherer Gesellschaft gegenüber steht, der Künstler in der Darstellung von Stoffen, die dem Volksbewußtsein fremd sind, von dem gelehrteren Gesichtskreise und der Willkür einzelner, in der Auffassungsweise von der Ueppigkeit und Convenienz, in der Composition von der Einrede eitler Kennerschaft abhängig werde (§ 505); wie sich im vollen Gegensatz gegen diese Bindung die Kunst dann werfe, wenn sie aus dem inneren Bilden des Ideals ohne Vermittelung einer den Zuschauer im Auge haltenden Besinnung zum Darsteller überspringt, welche scheinbar unbedingte Freiheit aber in Mechanisirung und vollständige Abhängigkeit von dem auf die plötzliche Geburt wartenden Zuschauer umschlage, besonders im eigentlichen sogenannten Improvisiren, dieser Carricatur der blitzschnellen ersten Operation der Phantasie (§ 506). Nun zeigt V. wie die Kunst aus jener Unfreiheit (§ 505) und dieser unwahren Freiheit (§ 506) heraustrete durch ihre Verbindung mit der wahren Bildung. Diese zunächst in den höheren Kreisen durch Vermittelung der Wissenschaft erworben, drückt jedoch der Kunst vorerst einen rhetorischen Charakter auf, so daß sie mitten im Elemente edler Humanität gelehrt und unvolksthümlich bleibt. Künstliche Verbindungen und Mittel zu ihrer Pflege ersetzen mangelhaft die Pflege der lebendigen Corporation und bilden einen schwachen Faden des Uebergangs zur wahren Oeffentlichkeit; an die Stelle der beengenden Ansprüche der Kunstliebhaberei und der aus ihr hervorgehenden Kennerschaft und Convenienz tritt, unmittelbar befangend und störend, nur mittelbar läuternd die vielstimmige Kritik (§ 508). Geschichtlich, sagt V. in der Erläuterung zu diesem Paragraph, kann man sich den hier geschilderten Zustand klar machen durch Vergegenwärtigung der Verhältnisse zwischen Künstler und Publicum zur Zeit Goethe's und Schiller's, ich möchte hinzufügen, auch unserer letzten großen Musikepoche. Als „künstliche Mittel" bezeichnet V. die modernen Kunstvereine, Ausstellungen, Preisvertheilungen, welche zwar von großem Nutzen seien, aber alle etwas absichtlich Gemachtes hätten, sie seien Nothmittel in einer Zeit, wo die Quelle der Kunst nicht frei und von selber

sprudele, sie unterstützten zwar den Künstler, bänden ihn nicht in seinem Schaffen, aber begeisterten ihn auch nicht. Dann aber verbreitet sich V. ausführlich über die Kritik in folgender zu denken gebender Weise: „Unter Kritik ist nicht die Bildung einzelner Maximen und Fällung einzelner Urtheile zu verstehen, wie solche aus einem verbreiteten lebendigen Gefühle des Richtigen nothwendig jederzeit hervorgeht. In diesem Sinne hatte das blühendste Kunstleben die vollendetste Kunstkritik, und diese war der Kunst nur förderlich. Die Kritik im eigentlichen Sinne beginnt erst da, wo die einzelnen Maximen, Urtheile sich zunächst zu Reflexions-Ganzen ansammeln, dann diese gesammelten Reihen unter leitende Gedanken zusammengefaßt und diese endlich unter dem Begriffe des Schönen selbst vereinigt werden. Die Kritik führt zur Wissenschaft des Schönen und wird, nachdem diese besteht, zu einer Anwendung, Ausübung derselben, doch nicht in dem Sinne, daß der einzelne Kritiker nothwendig von dieser höchsten Einheit ausginge, sondern hier bewußt, dort unbewußt, hier unter Irrthum und Schiefheit versteckt, dort richtig angewandt, zieht sich durch die breiten Massen der kritischen Thätigkeit die Einheit des Begriffes. An diesen Zustand der ausgebildeten Kritik den Künstler gehalten, so steht der Künstlernatur vor allem das philosophische Begreifen des Schönen principiell entgegen; hierüber ist nach §§ 68, 69, 392 kein Beweis mehr zu führen. Es giebt für den Künstler weder einen Uebergang vom reinen Begriff des Schönen zu einer einzelnen künstlerischen Schöpfung, noch während einer solchen eine Förderung durch jenen; überdies hat er sowenig als das Organ auch die Zeit, sich mit der strengen Kunstphilosophie zu befassen. Allein gleichzeitig mit dem Anbau der letzteren ergeht sich sowol die Literatur, als auch der sonstige allgemeine Verkehr in jener unendlich zersplitterten Masse einzelner Reflexionen, in welcher die Einheit des ein gegebenes Kunstobject unter den Begriff seines Gebietes richtig subsumirenden Gedankens nur da und dort hervortritt, wie ein Zufälliges in dieser oder jener Persönlichkeit sich darstellt und auch von einer solchen nicht in jedem einzelnen Falle des Urtheils angewandt wird: ein Durcheinander unzähliger Stimmen, das auf den Künstler nothwendig verwirrend wirkt. Aus diesem Gewirre trifft eine einzelne Reflexion der Kritik auf ein einzelnes seiner Werke oder auf einen Theil derselben; sie ist vielleicht richtig, aber er nimmt sie nicht an, weil seine Totalanschauung nicht erfaßt, der specielle Gebrauch seiner technischen Mittel nicht verstanden ist. Ueberhaupt widerstrebt dem Künstler schon das Wesen der Reflexion an sich, die Art, wie sich Sinnliches und verständig Allgemeines in ihren Kategorien mischen, ist für seinen Instinct zu abstract, für seinen guten Willen, einmal von der Kritik zu lernen, zu unsinnlich, und für die tiefere Einsicht, von der er nur wissenschaftlich sich nicht Rechenschaft geben kann, wieder zu sinnlich. Dies führt auf eine allgemeine tiefe Schwierigkeit. Die wahre Kritik müßte auf der lebendigsten Anschauung, dem richtigsten Instinct, der innigsten Vertrautheit mit den Gewohnheiten, Bedingungen, Geheimnissen des künstlerischen Thuns beruhen. Wer sich so legitimirt, von dem wird der Künstler auch Kritik annehmen, selbst ein Goethe, der die Kritik im Allgemeinen so wenig achtete; allein im Ganzen und Großen setzt die Kritik und die Kunstphilosophie zwar eine entwickelte Kunstwelt und ein unmittelbar lebendiges Verständniß derselben voraus, aber aufsteigend zum allgemeinen Abstracten läßt sie diesen Boden hinter sich und die Zeit ihrer Blüthe ist nicht zugleich die Zeit eines vollen, frischen Kunstsinns &c. Bei alle diesem haben wir der schlechten Kritik, der verrenkten Wissenschaft noch nicht einmal gedacht, nicht all des Leeren, Windigen, Halbwahren und ganz Unwahren, was in einer Zeit der Vielschreiberei umherschwirrt. Kann nun ein solcher Zustand zunächst den Künstler nicht fördern, so hebt er auch das Publicum unmittelbar nicht zum echten Kunstverständniß. Diese Masse die urtheilt, ehe sie genießt, ja statt zu genießen, ist kein Boden für eine fröhliche Kunst, die Unterlage des wahren Urtheils, die gesunde Sinnlichkeit, die Innigkeit, Frische und Schärfe der Anschauung ist zerfressen, und wie groß der Reichthum an richtigen Sätzen sein mag, welche die Kritik verbreitet, er vermag dieses Uebel nicht gut zu machen. Ein solches, ein so reflectirtes Publicum vermehrt aber zugleich den Widerwillen des Künstlers gegen die Kritik. Damit ist jedoch keineswegs die mittelbare Förderung der Kunst durch die Kritik geläugnet. Es verhält sich mit der Kritik, wie mit der Presse im Allgemeinen; das Einzelne in ihrem vielstimmigen Durcheinander zersetzt und zersprengt das Ganze der Wahrheit, verwirrt, verblendet, aber durch die bewegte Masse dieses Einzelnen zieht doch, erzeugt aus der Wechselergänzung des Einseitigen, zutage gefördert durch Streit und Widerspruch, als Geist des Ganzen die Wahrheit. Die Summe der Reflexionen, die sich verdrängenden und ergänzenden Gedanken der philosophischen Aesthetik müssen endlich, nachdem sie die Geister durchwühlt haben, einen Niederschlag zurücklassen, in welchem das durcharbeitete Urtheil in die Unmittelbarkeit des richtigen Gefühls zurückkehrt. Dann wird — durchgreifende Veränderungen des ganzen Volks- und Staatslebens müssen jenem Processe nachhelfen — dem Künstler ein durch die Reflexion hindurchgegangener Kunstsinn des Publicums gegenüber stehen, der, nachdem der Reflexionsinhalt zum wahren lebendigen Eigenthum geworden, wieder mit der Sicherheit des Instincts urtheilt. Bis dahin vergesse der Künstler nicht, daß er selbst in einer reflectirten Zeit sich dem Sauerteige der Reflexion nicht entziehen kann, und daß er daher in

gewissem Maße doch dieselbe Cur durchmachen muß, wie das Publicum: den Teufel durch Beelzebub austreiben, die Reflexion durch Reflexion vernichten. Es wird dies bei wenigen so weit gehen können und dürfen wie bei Schiller, der seinem kritischen und philosophischen Bedürfniß eine besondere Frist entsprechender Studien gönnte, um von deren Höhe mit nur um so tiefer begründeter Ueberzeugung und verstärktem Naturdurst sich dem productiven Kunstinstinct in die Arme zu werfen; es ist überhaupt ein solcher Durchgang nicht der an sich richtige Weg, und wir haben vorhin, als wir vom Künstler im Allgemeinen sprachen, ihm nicht verwehrt, alles Kritisiren und Philosophiren abzuweisen, aber der Künstler unserer Tage sieht sich vorübergehend einmal diesen besonderen Zeitbedingungen verschrieben". — Die Gegenwart, fährt V. fort, stellt eine Zwischenstufe dar, worin dem Drange nach Oeffentlichkeit und Volksmäßigkeit in Stoff, Behandlung und Aufstellung des Kunstwerkes sich Wege öffnen, während gleichzeitig die rhetorische und nur auf einen Theil des Volkes wirkende vereinzelte Kunst noch in großem Umfange fortbesteht. Hier muß der Staat zunächst eingreifen, indem er im Geist einer freien zusammenfassenden Leitung die Kunstpflege in die Hand nimmt und so die Zukunft vorbereitet, wo in einem erneuten öffentlichen Leben der im Volk als der Einheit aller Stände erwachte Sinn sich in einer von den Körperschaften ausgehenden Hebung der Kunst ausspricht (§ 508). V. sagt in den Erläuterungen: Ein Unterschied zwischen Kennern und Nichtkennern muß immer bleiben, aber man rede nicht von einer Blüthe der Kunst, wo nicht der Inhalt so zugänglich und gewaltig, die Form so klar, einfach mächtig ist, daß auch der nicht gebildete Bürger, der Arbeiter, der Bauer, ja das Kind sie fühlt und genießt. V. erinnert dann an die Bestrebungen von Monarchen, wie König Ludwig von Baiern, und bemerkt schließlich, die Kunst müsse der Zufälligkeit wahrer Kunstliebe an der wechselnden Person des Monarchen entnommen und zu einer Cultusangelegenheit gemacht, die Hoftheater in Nationaltheater umgewandelt werden u. s. w.

Nachdem V. so die Composition als sozusagen erstes Moment in der Vorarbeit zur Ausführung abgehandelt hat, bezeichnet er als zweites den Rückblick auf das Naturschöne. Dieses Moment leidet aber auf die Musik weniger Anwendung, weßhalb ich mich gleich zur Lehre von der eigentlichen Technik wende. V. entwickelt sie in drei Hauptmomenten, erstens ihre Voraussetzungen, zweitens die Schule, drittens die Meisterschaft und der Styl. Unter den Voraussetzungen begreift V. das Handwerk, das Spiel und die Wissenschaft. Ueber das Gebiet der Nothdurft, dem das Handwerk dient, erhebt sich der Mensch auf dem Wege zur Kunst durch den Spieltrieb, der sich vom Kunsttriebe dadurch unterscheidet, daß der Schein, den er sucht, nicht der reine Schein ist (§ 515). Die Fertigkeit in der Beherrschung des Materials, welche durch das Handwerk und das Spiel erworben wird, giebt sich zuerst in einzelnen Grundsätzen Rechenschaft von den Gesetzen des Naturstoffes und seiner Behandlung, welche sich, indem von anderer Seite der reine Erkenntnißtrieb diese Gebiete betritt, allmälich zu Wissenschaften erweitern, die nun ebenfalls der künstlerischen Technik als Vorarbeit und Hilfsmittel zu dienen bestimmt sind (§ 516). — Nun kommt die Schule, es gilt zu lernen und durch eine besondere Uebung aus der geistigen Welt der Phantasie und der mechanischen, spielenden verständigen Thätigkeit ein neues Drittes, die künstlerische Technik, zu bilden (§§ 517 und 518). „Auch die Lieblingskinder des Dichters sind Schmerzenskinder, und es ist nur die Palme des Ringens, daß man dem fertigen Werke den Schweiß nicht mehr ansieht." Nur die Kunst vor der Kunst, die sogenannte naive Kunst mit dem denkbar geringsten Maße von technischer Bildung gestattet einen unmittelbaren Uebergang des Inneren in das Aeußere. Sie ist mehr Gemeinproduct des Volkes, als Werk des Einzelnen, nach Inhalt tief, voll, innig, nach Form kurz, einfach, auch lückenhaft in der Composition und incorrect in der Ausführung, durch die Frische ihrer Unmittelbarkeit eine Verjüngungsquelle der Kunst einer eingetrockneten Bildung. Dagegen folgt der Naturalist mitten in der schon gebildeten Kunstwelt dem bloßen Instincte, dessen Führung eine zufällige ist und dessen ursprüngliche Frische sich bei mangelnder Schule in angewöhnten Formen verhärtet (§ 519). — Die Erziehung zur eigentlichen durch technische Bildung vermittelten Kunst nimmt die ganze Kraft des Lernenden in Anspruch; der Schüler, der ihr sein Leben widmet, unterscheidet sich streng von Dilettanten (§ 510). — Im nächsten Briefe von der Meisterschaft und dem Styl.

Das 35. niederrheinische Musikfest in Aachen*).

Die musikalischen Ereignisse dieser dreitägigen Feier

*) Wir geben diesmal zwei Berichte über das Fest. Der zweite, den wir ebenfalls in dieser Nummer beginnen, hat nicht blos einen Bericht über das Thatsächliche, sondern zugleich eine Erörterung damit in Verbindung stehender Fragen zum Zweck. Willkommen war uns daher auch obiger erstere, der mehr jene erstgenannte Forderung erfüllt und in gedrängter Darstellung eine Uebersicht über den Verlauf des Ganzen giebt. Dieser erste Bericht wurde von uns nicht erbeten, wie denn überhaupt der Hr. Einsender bisher in keiner Verbindung mit uns stand und uns unbekannt ist. Wie der Hr. Verf. des zweiten zur Berichterstattung kam, sagt er selbst in seiner Einleitung. D. Red.

genügend zu schildern, ist in dem engen Raume eines Zeitungsberichtes eigentlich unmöglich, allein es hieße sich in der That an den Lesern dieser Blätter versündigen, wollte man es gänzlich unerörtert lassen, wie endlich auf einem Niederrheinischen Musikfeste ihre Tendenzen so glänzend ins öffentliche Leben getreten sind. — Bisher hatte man sich von Jahr zu Jahr hartnäckig geweigert, die genialen Werke neuerer Tondichter auch nur versuchsweise aufzuführen, man blieb hinsichtlich des Programms bei der althergebrachten Weise, ein anerkanntes Oratorium, eine Symphonie und Cantate von älteren Meistern zu Gehör zu bringen, was sehr gut gewesen wäre, wenn man dem guten Neuen nicht das Ohr verschlossen hätte, wenn man nicht geglaubt hätte, „man führe ja Neues auf", indem man mittelmäßige sogenannte Capellmeistermusik der zeitweiligen Dirigenten zum Besten gab.

Das sollte sich beim diesjährigen Feste ändern. — Aachen hat sich von jeher vor den Städten des Musikbundes darin ausgezeichnet, daß es für seine Feste fremde, tüchtige Kräfte neben die rheinischen stellte, daß es Dirigenten von hervorragendem Genie engagirte und neue große Werke zur Aufführung brachte, um der musikalischen Feier einen besonderen Glanz zu verleihen und die Theilnahme daran zu stärken. — Hier wurde zuerst die neunte Symphonie aufgeführt, obgleich auch unter dem Zischen der kritischen Philister und so vernahmen wir denn in diesem Jahre, daß sich das Comitée entschlossen hatte, die Namen Berlioz und Liszt auch auf das Programm zu setzen und Letzteren zum Dirigenten zu erwählen. Nicht, als ob man die Musik älterer Tondichter für überwundenen Standpunkt hielte, wie man uns fälschlich andichten möchte, sie sollte im Gegentheil durch die anerkanntesten Meisterwerke Beethoven's, Händel's und Bach's neue Triumphe feiern. Das herrliche, schön zusammengesetzte Programm brauchen wir wol nicht zu wiederholen, es ist bekannt, sonst aber kommt es ja bei Besprechung der einzelnen Nummern vor.

Kann wol ein Musikfest passender und großartiger eröffnet werden, als mit der herrlichen Ouverture Beethoven's Op. 124 „die Weihe des Hauses", welche wir unumwunden für seine beste und schönste Ouverture erklären, trotz dem Ausspruche Hiller's, welcher in ihr am allerwenigsten die begeisterte und begeisternde Schöpferkraft ihres Dichters wahrnimmt. — In dieser Fest-Ouverture ist alles rein idealisch, wahrhaft himmlisch; eine höhere Weihe ist über sie ausgegossen, eine religiöse, überirdische Stimmung hat sie dictirt, wie das Kyrie der Missa solennis. Ein solches Werk war vor dem Oratorium „Messias" recht an seinem Platze und verfehlte seinen Eindruck nicht, wenn auch solche Musik niemals für ein großes, gemischtes Publicum die seiner Majorität entsprechende Seelenspeise sein kann.

Nachdem durch besagte Ouverture das Haus gleichsam geweiht, in die würdige Stimmung gebracht war, begann das unvergängliche Oratorium „der Messias" von Händel, ausgeführt von einem Chor von über 400 Stimmen und einem Orchester von circa 400 Mitwirkenden. Beide Theile waren ausgezeichnet, und besonders das Orchester von einer solchen Macht und Vollkommenheit, wie wir es noch nie auf einem rheinischen Musikfeste gekannt haben. Beim Streichquartett war man im Zweifel, ob man die Reinheit, die Bravour und die Kraft der Violinen, oder der Violoncelle und Contrabässe am meisten bewundern sollte; letztere haben wir nie so energisch, so schön, so großartig in ihrer Wirkung gehört.

Solche außerordentliche Mittel, wie nun dieses Orchester und dieser Chor darboten, mußten unter der geschickten und energischen Leitung Franz Liszt's in den Augen eines Musikers, der nicht Kleinigkeitskrämer ist, selbst einen plötzlich heiser gewordenen Bassisten entbehrlich erscheinen lassen, so unangenehm auch immer jene Störung bei einem Feste sein mag. Hatten wir doch noch von Solisten die bewundernswürdige Frau v. Milde aus Weimar, den ausgezeichneten Tenoristen Herrn Schneider aus Leipzig, welche beide sich die ungetheiltesten Sympathien erwarben, und ich glaube, daß wir demnach für den Nothfall Hrn. Dalle Aste entbehren konnten. Hört doch fast Niemand mehr diese Baßarien zum erstenmale und streicht man denn nicht gewöhnlich mehrere Arien? Ob nun diese oder jene, das kann den wirklich musikalischen Besucher eines großen Musikfestes eben nicht sehr verstimmen.

Die Aufführung des Oratoriums war eine großartige, erhebende; der Schlußchor, musikalisch einer der allerbesten, zündete noch mit dem Feuer in die Herzen der Zuhörer, als wäre er der erste gewesen.

Der zweite Festabend brachte die mit Spannung erwarteten neuen Werke, welche wir überhaupt zum erstenmale kennen lernen sollten, nämlich die Ballade von Robert Schumann „Des Sängers Fluch", die symphonische Dichtung „Festklänge" von Liszt und „Die Flucht nach Egypten" von Berlioz, zwischen denen wir noch Schubert's Symphonie und eine Cantate von Bach hörten. Es war, wie man sieht, ein reicher Musikabend, reich an spannendem Interesse (und fügen wir gleich hinzu, an belohntem) und reich an wirklicher Musik. — Von den Proben wollen wir nicht sprechen, denn wir lieben nicht, sie zu besuchen. Es gehört zu den der materiellen Speculation wegen nöthigen Unsitten, sogenannte Generalproben vor einem großen zahlenden Publicum abzuhalten; wir glauben nicht, daß dem Dirigenten, den Ausführenden und der guten Ausführung damit gedient ist, vielmehr geschadet wird. Wir sind schon Zeuge gewesen, wie in einer zahlreich besuchten Generalprobe in Aachen ein nun entschlafener Dirigent einzelne Orchestermitglieder auf das Gröbste angriff, wie vor dem großen

Zuhörerkreise sehr häufige Unterbrechungen in dem zu executirenden Werke eintraten. Wir, als Zuhörer, finden dies nicht interessant, es geht eben nur den Dirigenten und die Mitwirkenden an, allein des leidigen Kostenpunctes wegen besteht einmal die beregte Unsitte.

Kommen wir nun auf den zweiten Musikabend zurück. Derselbe wurde eröffnet mit der Cantate von J. S. Bach „Zum St. Johannisfeste". Die Chöre und der Choral waren zwar sehr wirkungsvoll und schön, die Soloarien dagegen unsangbar und zu sehr das Gepräge der Zeit an sich tragend. Darauf folgte denn Schubert's große Symphonie in C dur und hier hörten wir zum erstenmale so recht, was das herrliche Orchester zu leisten im Stande war. Sie wurde mit Feuer executirt und vor der glänzenden Ausführung verschwanden sogar die Längen der einzelnen Sätze, d. h. einige ohne innere Nothwendigkeit eingefügte Episoden. Man lauschte aufmerksam den herrlichen Tönen, besonders feurig wurde der letzte Satz gegeben und es brach am Schlusse desselben ein Enthusiasmus aus, in welchem man vielfach Dacaporufe hörte, die aber vom Dirigenten nicht erhört wurden.

Nach Anhörung dieser Orchesterleistung mußten wir es wieder lebhaft bedauern, daß auf einem Musikfeste einem solchen Künstlerverein nicht mehr Gelegenheit gegeben wird, sich in seinem eigentlichen Element, in seiner ganzen Glorie zu zeigen, daß man an den drei Festtagen nicht mehr herrliche Symphonien aufführte. Doch, wir sollten ja noch eine hören.

In der Ballade von Schumann ist für ein Musikfest zu wenig eigentliche Musik, auch trägt dieselbe nicht das originelle Gepräge anderer Schumann'scher Musik. Bei weitem der größte Theil des Werkes ist erzählend, recitativisch gehalten und bei den wenigen wirkungsvollen Chören ist zu bedauern, daß sie nicht länger durchgeführt sind. Die Arie mit Harfenbegleitung in B dur klingt wunderschön, ebenso das Duett des Jünglings und der Königin. Jedenfalls war es sehr interessant, dieses neueste Werk des großen, verehrten Tondichters kennen zu lernen.

Der nun folgenden Nummer, den „Festklängen" von Liszt, können wir einmal wieder mit unserm vollsten Beifall entgegenkommen.

Was hatten wir nicht alles für und gegen die „Symphonischen Dichtungen" gelesen, und sollen wir es gestehen, wir vermutheten eine Composition, die vielleicht reich an bizarren Einfällen, aber doch wenig reich an Charakter und wirklicher Musik sei. Allein zu unserer lebhaftesten Freude wurden wir getäuscht. Nicht allein die Form, auch der Inhalt hat unseren reichsten Beifall gefunden. Die Einheit des Styls bei aller Mannichfaltigkeit, die blühende Melodik, die Feinheit der Ausführung, die alles Gewöhnlichen, Gemeinen ledige schöne Composition hat einen wohlthuenden Eindruck auf uns hervorgebracht, und wir gestehen, daß wir eine solche symphonische Dichtung allenfalls noch nach Beethoven's vierter Symphonie hören möchten. Liszt's Werk wurde denn auch mit dem größten allgemeinen Beifall aufgenommen, es war kein sogenannter Succès d'estime, sondern ein aus dem Herzen überströmender Enthusiasmus.

„Die Flucht nach Egypten" von Berlioz fand ebenfalls unsern ganzen Beifall, und wünschen wir nur, immer näher mit dem großen Componisten bekannt zu werden, wozu leider am Rhein, wo die leitenden Größen eine Antipathie dagegen haben, keine Gelegenheit ist. Mit einem Chor von S. Bach schloß dieser zweite herrliche Musikabend und wir hatten noch einen, den letzten vor uns, das Künstlerconcert.

Früher haben wir von denselben nie viel gehalten, denn sie boten gewöhnlich ein Gemisch von einem Dutzend Arien u. s. w. und hinsichtlich der Componisten sah man nicht danach, ob man Donizetti, Verdi, Beethoven und andere durcheinanderwarf. Das sollte in dem diesjährigen Künstlerconcert anders sein. Auf dem Programm sahen wir die Namen Mendelssohn, Beethoven, Cherubini, Gluck, Händel, Liszt. Man hatte auch hier auf den Werth der Compositionen gesehen, während früher die Sänger gewöhnlich fades Zeug aufführten.

Frau v. Milde glänzte in der Arie aus „Fidelio"; der Enthusiasmus, den sie erregte, war unbeschreiblich. Herr Schneider gewann sich ebenfalls alle Herzen und beschloß seine Mitwirkung beim diesjährigen Feste auf die würdigste Weise.

Was sollen wir aber von dem vollendeten Vortrag des Violinconcerts von Beethoven durch Hrn. Singer aus Weimar sagen? Er war mit einem Wort vollendet, auch nicht der leiseste technische Makel war zu bemerken, alle Schwierigkeiten verschwanden vor dem sicheren Bogen des Künstlers und die geistige Wiedergabe des wunderbaren Tonstücks war eben durch den jeder Note gegebenen richtigen Werth eine vollendete Wir haben dieses Concert oft gehört, auch von denjenigen Künstlern, die in ihm ihre größte Meisterschaft offenbaren sollen, allein so durchaus befriedigt hat uns der Vortrag keines einzigen, wie der des Hrn. Singer. Die eingelegten Cadenzen waren das Vollendetste, was bis jetzt darin geleistet worden ist, sowol hinsichtlich der Schönheit der Composition als auch der Schwierigkeit der Ausführung.

Liszt's Clavierconcert schien uns nicht auf der Höhe der Composition, wie seine symphonische Dichtung zu stehen. Das chromatische Hauptmotiv kann nicht viel Wirkung hervorbringen, und so machte das Concert, trotz der eminenten Bravour des Hrn. v. Bülow keine große Wirkung.

Das Orchester ließ sich noch in der Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn und in der Tannhäuserouverture hören. Erstere ist sehr romantisch und recht schön, letztere indeß gehört unserer Ansicht nach zu den

Werken, welche als absolute Musik betrachtet, nicht zu vertheidigen sind. Der größte Theil der Ouverture, besonders das Violingeschwirre und die chromatischen Gänge der Violinen sind gänzlich unmusikalisch und unschön.*)

Mit dem Halleluja aus dem „Messias" wurde das Fest beschlossen. Im Ganzen war es ein glänzendes und erhebendes Fest und keine Kritik soll uns dieses Bewußtsein verkümmern. Der Dirigent des Festes, Franz Liszt, hat sich die begeisterte Liebe fast aller Theilnehmer erworben dadurch, daß er uns unter seiner unermüdlichen und sicheren Leitung so viele herrliche und neue Werke in so vollendeter Weise vorgeführt hat. Bringen wir ihm dafür unsern Dank dar und hoffen wir, ihn später wieder bei den rheinischen Musikfesten zu sehen.

Iserlohn, 10. Juni 1857. Kraußoldt.

Die 35. Zusammenkunft des niederrheinischen Musikvereins zu Aachen unter Leitung Franz Liszt's.

Wie F. Hiller in seinen „Musikalischen Briefen", welche er aus Gefälligkeit für den Redacteur der Kölnischen Zeitung geschrieben hat, so werde ich auch damit beginnen, zu sagen, wie ich dazu komme, über diese Zusammenkunft zu berichten. In Köln nämlich, der Stadt der „Parteilosigkeit κατ' ἐξοχην", hat man schon lange gewußt, daß Dr. Brendel, der Redacteur dieses Blattes, Hrn. Flügel in Neuwied, dem Correspondenten für den Rhein, geschrieben habe, für diesmal möge er zuhause bleiben, denn ich — wahrscheinlich einer der „Dienstbeflissenen" oder derjenigen, welche die „Sünden zu Großthaten stempeln müssen" — sei beauftragt dafür, zu berichten. Hr. Flügel würde sich wahrscheinlich bedanken, der Correspondent eines Blattes zu sein, welches so willkürlich mit ihm umgeht. Dem ist aber auch anders. Mich hat zwar nicht die Abwesenheit irgend eines anderen, wie F. Hiller die des Hrn. Bischoff, dieses Priesters der de l'église infaillible et changeable, dazu getrieben, auch thue ich Hrn. Fr. Brendel keine besondere Gefälligkeit, denn in Kunstangelegenheiten muß man nur der Wahrheit zu Gefallen handeln: meine Achtung für Liszt, als Mensch und Künstler, hat mich getrieben, mich selbst schon lange vorher als Berichterstatter anzubieten. Ich habe mich dazu gedrängt, einmal öffentlich auszusprechen, was ich über Liszt denke, und ich habe, um meine Ansicht frei und unumwunden auszusprechen, an die HH. Brendel und Flügel geschrieben und um ihre Einwilligung gebeten. Ich kann mich also weder rühmen, nur als Stellvertreter aus einem aristokratischen Stillschweigen herauszutreten, noch ein gefälliger Mann zu sein, sondern muß bescheiden mich darauf beschränken, eine Ansicht zu haben und diese zum besten derer aussprechen zu wollen, welche Ansichten und nicht Gott weiß wem zuliebe verfaßte Pamphlete lesen wollen.

1. Franz Liszt.

Wer Liszt's Thätigkeit verfolgt, der wird in ihm zum gelindesten einen vortrefflichen allseitig gebildeten Musiker, einen von ganz rastlosem Eifer beseelten Künstler und einen für alles von außen an ihn Herantretende höchst empfänglichen Menschen erkennen müssen, und das allein wären schon drei Eigenschaften, welche sich selten bei einem Menschen vereint finden, und ihm die höchste Achtung eintragen müssen. Das fühlt die Masse auch dunkel und richtig heraus, es bricht sich die Anerkennung für diese enorme, nach allen Seiten hin wirkende Thätigkeit bis in das Heerlager derer durch, welche von den Traditionen einer früheren besseren Zeit leben zu können meinten, und man beeilt sich ihn an sich heranzuziehen. So stutzten alle Philister, als Liszt nach Leipzig berufen wurde, und die Hände schlugen sie über dem Kopfe zusammen, als gar der Niederrhein, der conservative, ihn bat nach Aachen zu kommen; es wäre diese Berufung aber schon eine vollständig gerechtfertigte, wenn es sich um einen Musiker handelte, wie ich ihn oben kurz charakterisirte, sie wird jedoch eine sehr glückliche genannt werden von demjenigen, der nicht wie Ferd. Hiller die Hauptsache en bagatelle behandelt, indem er verächtlich von „einem gewissen Schwunge" spricht, „welcher von der Seele des Dirigenten aus den Ausführenden leicht mitzutheilen." Der Dirigent ist nämlich die Seele des Musikfestes, und es kommt daher ganz gewaltig viel darauf an, was von der Seele dieser Seele aus sich „leicht" mittheilt. Liszt ist gerade an der Spitze größerer musikalischer Aufführungen vollständig an seinem Platze, und das will ich hier zu beweisen suchen. Das Dirigiren kann von zwei Gesichtspuncten aus betrachtet werden. Es soll das Zusammenspiel in technischer äußerer Hinsicht unterstützen, indem es vor allen Dingen auf ein genaues Tactschlagen sich beschränkt; oder es soll dieses Zusammenspiel voraussetzen und den Vortrag der Melodien, die wichtigsten Accente, die Eintritte größerer und kleinerer Massen ꝛc. durch äußere Bewegungen künstlerisch zu leiten suchen. In jenem Falle ist es eigentlich ein ziemlich unnützer Posten dort hoch oben auf der „Rostra", denn ein im Dunkeln sitzender Metronomist an einem elektrischen Apparate hockend, dessen Drähte zu allen Pulten fahren, müßte das Ideal eines solchen „Dirigenten-Begriffes" sein. Die Herren

---

*) Das dachten wir auch, als wir die Ouverture zum erstenmale gehört hatten, und die Oper noch nicht kannten, während wir bei näherer Bekanntschaft mit beiden bald Veranlassung fanden, unsere Meinung zu ändern. D. Red.

dieser Richtung sind hierauf jedoch noch nicht gekommen, weil es sich recht angenehm stattlich ausnimmt, dort oben zu fungiren und — zu beneiden ist ihnen der kleine Ruhm nicht, Zeitmaße richtig anschlagen und mit dem gehörigen Auf und Nieder, Rechts und Links, aus einem Tempo in das andere übergehen zu können. Die preußischen Unteroffiziere und wahrscheinlich auch die aller anderen Nationen wissen die verschiedensten Marschcadenzen zu jeder Stunde an jedem Orte auf das genaueste — 96, 108, 120 ꝛc. Schritt die Minute — anzugeben. Das ist eine Art praktischen Metronomisirens; was aber Tausende erlernen können, welche eine zwar höchst respectable, immerhin jedoch ziemlich unbefähigte Classe bilden, das kann wol nicht das Ideal eines Künstlers sein, der an die Spitze eines Körpers gestellt wird, dessen einzelne Glieder wiederum Künstler sind. Es gehört natürlich auch dazu eine gewisse praktische Uebung, wie zu allem; allein diesen Punct für die Hauptsache anzusehen, das heißt im Rekrutendriller den Gott Mars erkennen zu meinen. Freilich hat das eine sehr gute Seite, eine Seite, wie sie namentlich von den Demokraten ausgebeutet wird. Nämlich das $^3/_4$ und $^4/_4$, das Auf und Nieder ꝛc. ꝛc. sind Sachen, die selbst den Kannegießern über Musik am Glase Bier klar gemacht werden können, während freilich nur wenige zu fühlen im Stande sind, daß Beethoven's Ouverture Op. 124 „Zur Weihe des Hauses" nicht „bekanntlich" im Händel'schen Style componirt worden ist, — welch eine ἀσέβεια („Sünde wider dem heiligen Geist", so ließe ἀσέβεια sich frei in die Sprache der Bibel übersetzen), dem Beethoven, der taub und abgeschlossen nur seinem Genius lebte, als er jene Ouverture schrieb, eine solche Flachheit anzudichten, er habe sie, so aus Laune, wahrscheinlich um seine Handwerksfertigkeit zu beweisen, à la Händel zu schreiben sich vorgenommen —, sondern eines seiner schwunghaftesten Orchesterwerke ist, und daß dieser Schwung nicht im Eins, Zwei, sondern in dem großen Wogenschlage der Steigerungen ꝛc. zu suchen ist. Für die Demokraten, d. h. diejenigen, welche immer an den δῆμος appelliren, hat das nämlich die gute Seite, daß sie, wie ich gleich darthun werde, sehr oft Gelegenheit finden, sich an ihr personel zu wenden und auszurufen: „Seht, seht, da fehlt das Eins, da ein Zwei, da ein Drei, oho! Das sind wol $^3/_4$, schaut doch mal den Ignoranten, der weiß nicht einmal, daß das Stück im $^4/_4$ Tact geschrieben ist", oder wie Ferd. Hiller es thut, zu sagen: „sein Einfluß war störend, der allerunbekannteste Musikdirector würde besser als er am Dirigentenpulte gestanden haben". Dieser δῆμος fühlt sich sehr behaglich auf dem Richterstuhle, den ihm diese Herren höflichst anweisen, und schmäht den accusé — wie sich Berlioz selbst genannt hat — den sie ihm zur geneigten Verarbeitung vorführen, so recht gründlich aus; allein aus der Mitte dieser Republiken heraus da findet sich zuerst eine kleine Anzahl, und um sie schaart sich dann bald der bessere Theil, welcher es durchsetzt, daß man den „Verdammten" wieder und wieder zuworte kommen läßt, bis er sich gerechtfertigt hat und jene Schreier mit demselben Eifer des „das hab ich immer gesagt" diejenigen zum Himmel erheben, welche sie vor kurzem in den Staub getreten haben. Der wesentliche Unterschied der beiden Anschauungen ist der, daß der Dirigent nach der einen vor allen Dingen das technische Detail im Auge haben müsse, daß er nach der anderen dieses vorauszusetzen habe und das große Ganze immer in der Hand behalten müsse. Jene macht ihn für jeden auch den kleinsten Fehler im Orchester in consequenter Weise verantwortlich, diese läßt jeden einzelnen seinen Fehler tragen und verlangt vom Dirigenten vor allen Dingen die Inspirirung des Orchesters, welche aus der Spieluhr ein beseeltes Instrument macht. Jene macht aus den Orchestergliedern nichtskönnende Schüler, die von Viertel zu Viertel sich immer vom Dirigenten ihre rhythmische Haltung abborgen müssen; diese sieht in ihnen Künstler, welche nicht blos die Noten auf ihren Instrumenten gut zu finden wissen, sondern welche auch die verschiedenen Tempi in ihr Gefühl und Gedächtniß aufnehmen können.

Das, was ich hierüber noch zu sagen habe, hat seine negative und positive Seite. Die von Liszt angenommene Art des Dirigirens ist von ihm zuerst principiell hingestellt worden und führt gewisse Freiheiten mit sich; auf diese wird nun insbesondere von seinen Gegnern zufelde gezogen, sie behaupten, er achte das Nothwendige, Unentbehrliche, mit einem Worte die Hauptsache zu gering. Ich negire zuerst, daß die Vorwürfe jener die Hauptsache zum Gegenstande haben. Jeder Bauer singt seine Lieder stets in demselben richtigen Zeitmaße, ja das albernste junge Mädchen (kein Hieb auf die „eine der hübschesten jungen Freundinnen Ferd. Hiller's") corrigirt den Musiker, welche ihm seine Tänze zu schnell oder zu langsam nimmt; die Chorsänger können die Themas der ihnen bekannten Chöre kaum anders als im richtigen Zeitmaße angeben; von der Unzahl der Dilettanten, welche Freude an der Musik haben, werden fast alle die Sachen, welche sie kennen, aus dem Kopfe nicht blos den Noten nach, sondern auch richtig rhythmisirt gesungen; ein vom Dirigenten dem Orchester aufgedrungenes Tempo wird von diesem wie vom ganzen Publicum empfunden — das Tempo muß also doch etwas ganz positives sein, welches nicht von Stück zu Stück, von Tact zu Tact und von Note zu Note den Spielern vorgeschlagen ist, sondern eben so feststeht, wie z. B. p und f, kurz wie die Bedeutung aller Bezeichnungen in den Stimmen und der Partitur. In den Orchesterclassen der Musikschulen mag deßhalb ein strenges Tactschlagen ganz am rechten Orte sein, bei einem Orchester aber, das aus tüchtigen Meistern und nicht aus Schülern zusammengesetzt ist, im Tactschlagen die Hauptsache er-

blicken wollen, bekundet eine übergroße Bescheidenheit, wenn dergleichen Ansichten aus dem Munde eines Dirigenten kommen. Ist ein Orchester eingespielt, und besteht es aus Musikern, so kann ein strictes Dirigiren in einem solchen Sinne sogar sehr störend werden, und hiermit komme ich zu der positiven Seite. Die Frage des Rhythmus ist eigentlich noch eine unerledigte, und alles darüber bisher Gesagte trägt den Charakter der Willkürlichkeit an sich. Zumeist wird der Fehler gemacht, daß man von dem verkehrten Ende, nämlich bei den Zahlen, welche den Tactarten zugrunde liegen, anfängt. Die Sache liegt in der That gerade umgekehrt. Der Inhalt einer Musik stellt sich in den Melodien dar, deren Accente das Gerüste des Rhythmus bilden; so wurden auch die ersten Melodien, welche traditionell von Mund zu Mund kamen, ganz ohne Tacteintheilung aufgezeichnet. Späterhin, als die Tradition dem allgemein erwachenden Bedürfnisse nicht mehr schnell genug dienen konnte, als ferner der Wunsch entstand, die Sachen auch der Nachwelt möglichst deutlich überliefern zu können, bediente man sich der Tactarten, welchen die einfachsten Zahlenverhältnisse zugrunde gelegt wurden. Die einfachsten Zahlen sind aber die ersten Primzahlen 1, 2 und 3. Alle übrigen können durch Multiplication oder Addition aus denselben hergeleitet werden. Schon bei der nächsten Primzahl 5 haben sich verschiedene Ansichten herausgestellt. Auber und F. Hiller haben $^5/_4$ als Tactart angenommen, H. Marschner hat in einem Liede immer einen $^3/_4$ und einen $^2/_4$ Tact zusammenaddirt. Das letztere Verfahren, das des Zusammenaddirens wird aber bei allen größeren Phrasen vorausgesetzt. Man schreibt nicht vor eine Melodie von 12 $^4/_4$ Tacten, wenn sie nur einen Accent hat (der dann als erster, Haupttacttheil zu fungiren hätte) $^{48}/_4$ Tact, sondern hofft, daß sie in gute Hände gerathen, daß man den einen Accent herausfühlen und nicht mit wahrem Dirigenten-Schulmeisterthum 12 Accente herauszuschlagen sich für verpflichtet halten wird. Die Pflicht des Dirigenten besteht deßhalb gerade darin, die Unvollkommenheit unserer Schreibweise, welche alle rhythmischen Verhältnisse auf die zwei Grundzahlen 2 und 3 zurückführt, aufzuheben und ihr nicht gar noch in die Hände zu arbeiten. Schriebe man die Musik, wie unsere Sätze, nur durch Interpunctionszeichen getrennt, so würde der Dirigent allerdings die Tactmaschine sein müssen, welche dem Orchester seinen Halt giebt; da man aber in unserer Schreibweise einen so sicheren Anhalt hat, daß jeder tüchtige Orchesterspieler über die Dauer einer jeden Note und über das Tempo, wenn er es einmal kennen gelernt hat, gar nicht im Zweifel sein darf, so hat gerade der Dirigent die Pflicht, die über die Tactstriche hinausgehenden Intentionen des Componisten dem Orchester fühlbar zu machen. Das ist auch insofern ganz richtig, als nämlich die einfachen Verhältnisse der verschiedenen Tempi und Tactarten etwas so Absolutes sind, daß sie von der Masse begriffen und von selbst festgehalten werden können, während das Erkennen der Intentionen im Großen immer nur einzelnen gegeben ist, und zumal selten nur von mehreren in gleicher Weise stattfinden wird. Zum Einstudiren eines Orchesters, d. h. zum elementaren Heranbilden desselben halte ich allerdings Liszt nicht für geeignet, dazu aber giebt es auch genug Musikdirectoren, die schon jetzt ganz unbekannt sind, oder es später sein werden; wo es aber gilt, großen Massen, die im Detail gehörig entwickelt sind, einen ganz besonderen Impuls zu geben, wo es gilt, Compositionen so schnell als möglich den Ausführenden ihrem Wesen nach auf dem Wege der Inspirirung nahe zu legen, da wird Liszt immer am rechten und dem ihm gebührenden Platze stehen. In der Musik kommt zuletzt alles auf die Persönlichkeit des Leitenden an, und Liszt ist eine der größten unserer Zeit. Daß eine solche viel Feinde, Hasser und Söldner (eine versuchte Parallele zu dem Hiller'schen „Gönner, Freunde, Dienstbeflissenen") gegen sich hat, ist nicht zu verwundern; daß eine solche aber bis in das Herz der entgegengesetzten Heerlager hinein eine solche Anerkennung findet, wie sie in der Berufung an das Dirigentenpult des diesmaligen niederrheinischen Musikfestes liegt, ist ein großes und wirklich wunderbares Zeugniß dafür, daß das kräftige und ernsthafte Streben überall durchdringt.

Albert Hahn.

Das prager Conservatorium und die heurigen Proben seiner Wirksamkeit.

(Schluß.)

Was nun die concertanten Leistungen der Schüler des Conservatoriums auf den verschiedenen Instrumenten betrifft, so müssen wir uns kurz und im Allgemeinen halten. Das erste Concert brachte: Variationen und Rondo für das Fagott von Kalliwoda; das zweite: eine Phantasie für das Violoncell von Kummer, und Flötenvariationen von Drouet; das dritte: ein Rondo für zwei Oboen von dem ehemaligen Zöglinge des Instituts, jetzt Mitglied der münchner Hofcapelle, Wenzel Ludwig; ein Concertstück für vier Waldhörner von V. Schubert, ebenfalls einem Schüler des Conservatoriums und jetzt Mitglied des prager k. k. Theaterorchesters, und Variationen für die Clarinette von Beer. Sowol der Fagottist als die Oboisten sind rühmlichst zu nennen und machen ihren Lehrern, renommirten Virtuosen der betreffenden Instrumente, alle Ehre, nicht minder der Flötist, die Hornisten und der Clarinettist, welche sich nicht nur durch reine Intonation und technische Fertigkeit, sondern auch, was bei diesen Instrumenten besonders wichtig, durch einen gesunden, markigen Ton auszeichnen. Auch der Violoncellist leistete Lobenswerthes. Dieses Resultat ist für die Solisten und ihre Lehrer um so verdienstlicher,

als die zur Aufführung gewählten Tonstücke fast durchgängig die bedeutendsten Forderungen an die Technik und Schule der Concertisten stellten. — Die glücklichsten Erfolge und den meisten Ruf unter den Instrumentalclassen genießt die Classe der Violine. Unbeschadet die Verdienste des bezüglichen Professors, erklärt sich diese Erscheinung leicht. Erstens kann man die Geige mit Recht das Nationalinstrument der Böhmen nennen, zweitens meldet sich fast alles, was Talent hat, fast ausschließlich zu diesem Instrument, und mit der Quantität hält auch die Qualität der Zöglinge; drittens versteht sich von selbst, daß unter den von so vielen Candidaten ausgewählten, immer die von Natur best dotirten, und unter diesen besonders bevorzugte für ihre und des Instituts Gloire prädestinirt sind. Auch heuer brachte das erste Concert eine Erscheinung der letzten Art, den jungen Johann Hrimerli, Sohn eines pilsener Musikers; obwol der Knabe erst seit 1855 im Institute, und daher den Statuten nach für eine öffentliche Soloproduction noch nicht zuläßig, wurde ihm und seinem jetzigen Lehrer ausnahmsweise die Erlaubniß zu einer solchen. Der kleine Virtuos kam bereits mit väterlicher, nicht unbedeutender mechanischer Ausbildung ins Institut, und machte mit einer Ernst'schen Phantasie im strengsten Sinne des Wortes Furore. Seine Leistung berechtigt aber auch zu den größten Hoffnungen. Ein anderes Effectschau- oder vielmehr hörstück war das im dritten Concerte gebrachte Adagio und Rondo russe von Beriot, mit Ausnahme der von H. Mildner eigens dazu componirten Schlußcadenz, zumeist im Einklange gespielt von 12 Schülern. Dieses für eine gute einheitliche Methode in Bogenführung, Streichart, Applicatur und Vortragsnuancirung allerdings des glänzendsten Effectbeweises fähige Kunststück verdankt seine Entstehung der berühmten Violinschule in Brüssel und Paris, und findet seine merkwürdigste Vollendung in dem nicht nur physisch, sondern auch geistig am vollkommensten übereinstimmenden Unisonovortrag der außerordentlichsten Concertpiècen der Geschwister Raczek. Bei der jetzigen Production des Beriot'schen Rondo hatten wir es nun mit 12 jungen Geigern zu thun, und die Gleichheit und Präcision des Vortrages ist um so bewundernswerther, als die Spieler zwar einer Schule, aber verschiedenen Familien und Gegenden angehören, und daher die Unterschiede der Charaktere und Talente nicht leicht ins Gewicht fallen. Der Versuch fiel so gelungen und glücklich aus, daß er in dem schon erwähnten Humanitätsconcerte wiederholt werden mußte, und zwar mit demselben glänzenden Erfolge, wie im selbständigen Concerte des Instituts. — Aus dem Gesagten ergiebt sich wol von selbst, daß die Resultate der heurigen Wirksamkeit unseres Conservatoriums als vollkommen befriedigende bezeichnet zu werden verdienen. Wenn man bedenkt, daß die Stellungen des Directors und der Professoren im Vergleiche zu ähnlichen Anstalten, welche das Glück haben, von einem mäcenatischen Hofe oder vom Staate überhaupt dotirt zu sein, mehr als bescheidene sind, so gebührt ihren Verdiensten um das Gedeihen der Anstalt um so größere Anerkennung. Ueber diese unmittelbaren des ganzen Lehrpersonals, dürfen aber die mittelbaren Verdienste jener edlen Patrioten nicht vergessen werden, denen das prager Conservatorium seine Existenz überhaupt verdankt. Bekanntlich ist dieses eine Privatanstalt und wird durch die Munificenz des Vereins „zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen" erhalten. Daß der Verein zumeist nur aus Mitgliedern des nationalen Adels besteht, ist bekannt. An dessen Spitze stehen der Graf Albert Nostiz als Präsident und Ritter v. Bohusch als Geschäftsleiter. Der steten Fürsorge und Energie dieser edlen Patrioten verdankt das Conservatorium zunächst sein seit einigen Jahren besseres materielles Gedeihen, und es bleibt zum Schlusse dieser Zeilen nur zu wünschen übrig, daß die über alles Lob erhabenen Bemühungen der Genannten auch fernerhin fruchtbar sein mögen, daß es ihnen gelinge, unser Conservatorium auch in Zukunft über alle jene Gefahren empor zu heben, denen eine bloße Privatanstalt stets ausgesetzt erscheint, die ihr als solcher von politischen, administrativen und socialen Zuständen fast immer drohen.

Kleine Zeitung.

Vermischte Artikel, Aphorismen.

Das Urtheil eines Künstlers über Kunst und Kunstgenossen ist immer interessant, zumal wenn es aus dem Munde eines Bedeutenden kommt. Oefters aber ist einem solchen Urtheile kein zu hoher Werth beizulegen, namentlich wenn es gelegentlich ausgesprochen wird, wo dann die Stimmung ein gutes Theil Einfluß ausübt. Bekanntlich hat sich Mendelssohn, wenn man der Mittheilung des „Echo" (Nr. 2, 1854) und den Fl. Bl. f. M., S. 286, Glauben schenken darf, über den Ausdruck „neue Bahnen" sehr abfällig geäußert. Man vergleiche Marx, Musik des 19. Jahrhunderts S. 93 und 94. Er läugnet geradezu, daß es neue Bahnen gebe, weil es keine neuen Kunstgebiete mehr gebe. Wem das Buch von Marx zugebote steht, der lese Marx's Ansicht darüber, anziehend wird es auch für den sein, der nicht beistimmen kann. — Wie reimen wir aber einen anderen Ausspruch Marx's mit dem vorstehenden zu-

sammen, den Hr. Dr. Reclam in seinen „Briefen zur musikalischen Diätetik“ (4. Brief, Signale 1856, Nr. 34, S. 380) mittheilt? Dort heißt es: „er gedachte in seinem „Christus“ den „Paulus“ noch in Schatten zu stellen und der geistlichen Musik neue Bahnen zu eröffnen, — wie ich einst selber aus seinem Munde hörte.“ Sind beide Mittheilungen authentisch, so muß in die Consequenz der Ansichten Marx's über diesen Punct Zweifel gesetzt, sowie überhaupt den gelegentlichen Aussprüchen eines Künstlers über Kunst und Künstler kein unbedingter Glaube beigemessen werden, wie dies z. B. auch von Rob. Schumann bekannt ist, der je nach der Stimmung abweichende Ansichten kundgab.

E. Klitzsch.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die Geschwister Raczek haben in Frankfurt bereits drei Concerte mit dem größten Beifall gegeben.

Marschner hat sich auf einige Zeit nach London begeben; Roger, Feri Kletzer, Rubinstein sind ebenfalls daselbst anwesend.

Der kölner Männergesangverein ist am 9. Juni von London wieder in Köln eingetroffen. Trotzdem der Erfolg abermals äußerst glänzend ausgefallen ist, haben sich doch einige englische Stimmen geregt, die der Leistungen des Vereins äußerst rühmend gedenken, dagegen den Programmen mit Recht große Einseitigkeit vorwerfen. Das kräftige, männliche Element der alten deutschen Liedertafeln ist beinahe gänzlich verschwunden, man glaubt nur noch mit sentimentaler Virtuosität Effect machen zu können.

Charles Mayer aus Dresden hat eine Reise nach Kopenhagen angetreten.

Meyerbeer war einige Tage in Wien anwesend, er macht eine längere Badereise.

H. Herz giebt Concerte in Barcellona.

Arthur Napoleon gab im Streicher'schen Salon in Wien ein Concert, vorzüglich excellirte er mit seiner außerordentlichen Technik.

Musikfeste, Aufführungen. Der celler Lehrer-Gesangverein feierte unter Leitung seines Directors H. W. Stolze am 2. Juni d. J. in der Kirche zu Beedenbostel ein Gesangfest zum Besten der Armen in der gleichnamigen Parochie, welches zahlreich besucht war und allgemeinen Beifall fand.

Das diesjährige Liederfest des schwäbischen Sängerbundes wurde in Tübingen abgehalten. Gegen 1500 Sänger hatten sich betheiligt. Uhland und Silcher wurden mit Abendmusik ausgezeichnet.

Neue und neueinstudirte Opern. Den Schluß der Saison in Hannover bildete Wagner's „Fliegender Holländer“; Sänger, Chor und Orchester waren gleich gut disponirt, die ganze Inscenirung prachtvoll und der Erfolg vollständig durchgreifend.

Auszeichnungen, Beförderungen. v. Flotow hat vom König von Preußen den rothen Adlerorden erhalten.

Musik-Dir. Wieprecht in Berlin ist zum Ehrenmitglied der k. schwedischen Akademie der Künste in Stockholm ernannt worden.

Joachim hat vom König von Hannover die große goldene Ehrenmedaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Vermischtes.

In Konstantinopel soll ein großes Opernhaus in den Dimensionen der mailänder Scala gebaut werden.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für Männerstimmen.

W. H. Rieffel, Religiöse Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Neue verbesserte Auflage. — Leipzig, R. Friese.

Wir haben es hier mit einem tüchtigen und dem Zwecke vollkommen entsprechenden Werke zu thun, das bereits bei Erscheinen der ersten Auflage von R. Schumann in diesen Blättern auf sehr ehrende Weise beurtheilt wurde. Wie viel Anklang diese religiösen Gesänge bereits gefunden, beweist die Nothwendigkeit einer zweiten Auflage. Wir halten es für Pflicht der Kritik, gerade jetzt, wo der vierstimmige Männergesang immer mehr auf verderbliche Abwege geräth und sich nur allzu oft zu den niedrigsten Sphären der Kunst hinabläßt, mit besonderem Nachdruck diejenigen Compositionen auf diesem Gebiete hervorzuheben, welche bei musikalischer Tüchtigkeit von einer edlen und lauteren Kunstgesinnung getragen werden. Die vier religiösen Gesänge von Rieffel heißen: „Sanctus“, „Liebe des Nächsten“, „Gesang der Pilger“ und „Grabgesang“. — Zugleich möchten wir bei dieser Gelegenheit auf ein früheres religiöses Werk desselben Componisten (Geistliche Lieder am Pianoforte zu singen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel) hinweisen, für das sich R. Schumann so lebhaft interessirte, daß er als Redacteur der „Neuen Zeitschrift“ eine Nummer aus demselben als musikalische Beilage zu diesen Blättern gab, und das Werk selbst die gebührendste Anerkennung in der bald darauf folgenden Besprechung fand, während es von G. W. Fink, dem Antipoden der Schumann'schen Richtung, in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ in sehr kühlem Tone abgefertigt wurde.

F. G.

Instructives.

Arrangements.

A. Märtens, Op. 10. Flügelstudien. Breslau, Leuckart. Heft 1. Pr. 1 Thlr.

Diese Flügelstudien sind übertragene Violinetuden von Rode und Kreutzer. Wir kennen nur noch einen frühern derartigen Versuch, mit den Etuden von Paganini, durch Robert Schumann; vielleicht waren sie die Veranlassung zur Bearbeitung der obigen.

Hr. Märtens hat dieselben mit vielem Fleiß und Geschick übertragen, die harmonische Unterlage ist, außer einigen Stellen, welche die Componisten wol etwas anders gedacht, fließend, klar und wirkungsvoll; die Stimmenführung dem jedesmaligen Charakter der Studie angemessen, nicht nur begleitend sondern selbstständig. Das uns vorliegende erste Heft enthält deren sechs, welche alle in der ihnen zu Grunde liegenden Art und Weise studirt werden müssen, namentlich Nr. 5 muß selbst am Piano als eine Violinstudie mit springendem Bogen gedacht werden, soll der ihr eigenthümliche Effect nicht verloren gehen. Gewidmet sind sie Franz Liszt, jedoch lasse man sich dadurch nicht abschrecken, dieselben können schon nach den Cramer'schen mit Nutzen angewendet werden, auch möge der große Flügel auf dem Titelblatte Niemand beirren, jedes gute, neuere Pianoforte reicht vollkommen für diese Studien aus. C. P.

Kammer- und Hausmusik.

Arrangements.

C. Burchard, Symphonie von J. Haydn, Nr. 30. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1 Thlr.

Diese Symphonie ist eigentlich eins von denjenigen Orchesterwerken, welches sich nicht ganz gut für Pianoforte eignet, namentlich was den ersten Satz betrifft. Themen mit lang ausgehaltenen Füllstimmen erscheinen immer dürftig, und der hier breit ausgesponnene Mittelsatz wird monoton. Bei dem Orchester mit seinem reichen Colorit ist das freilich anders, hier entsteht oft durch bloße Versetzung und Transposition eines und desselben Gedankens eine Vielfältigkeit und ein Leben, was sich nirgends anders erzielen läßt. Aus diesem Grunde könnte man mit ziemlicher Gewißheit voraussagen, daß die Orchesterwerke neuerer Zeit, worin dasselbe in viel größerm Maßstabe stattfindet, selten so viele Arrangements und eine solche Verbreitung finden werden, als die Werke eines Haydn und Mozart gefunden, zu denen unsere jetzigen Instrumente weit näher im Verhältniß stehen, als zu dem, was uns die Gegenwart und Zukunft zu arrangiren bietet. Andante und Menuett aus obiger Symphonie eignen sich besser und sind für den Unterricht nicht nur angenehm, sondern auch praktisch eingerichtet. C. P.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

F. A. Baumeister, Op. 6 Phantasie für das Pianoforte über das beliebte Lied von C. L. Fischer „Wenn Silberthau die Blumen küßt" (2. Ausgabe). Düsseldorf, Bayrhoffer. Pr. 20 Sgr.

Es ist vorliegendes Machwerk wieder einmal ein Tonstück, welches man mit dem Namen Fantasie nimmer bezeichnen sollte, aber immer und immer wird trotz allen gerechten Widersprüchen dieses Götterwort von Neuem mißbraucht. Schlägt man obiges Stück auf, so erscheint eine wässerige Einleitung von zehn Tacten, hierauf folgt das Lied mit einer Mendelssohn ähnelnden Begleitung, vier Tacte aus der Einleitung verbinden die zweite Blume mit der ersten, benetzt von einer an Roseller erinnernden Reveriefigur, hierauf wiederholt sich dasselbe Manöver, aber mit einer brillanten Figur Thalberg's, welche die letzte Blume nicht nur blaß küßt, sondern auch zu Tode drückt. — Solches ist erschienen in Düsseldorf, wo noch in neuester Zeit die classischen Baumeister deutscher Tonkunst wirkten. Hr. Baumeister! Wir sollten mit ihnen zürnen, wollen es aber nicht, denn ihr Salonstück ist geschickt gemacht und hat die zweite Auflage erlebt. Wir trösten uns damit, daß die erste Auflage vielleicht schwach war; sollte sie es aber nicht gewesen sein, so waren es ganz gewiß diejenigen, welche die zweite verursacht. C. P.

François Seiß, La dans des Elfes, deuxième Étude mélodique pour le Piano. Düsseldorf, Bayrhoffer. $12^1/_2$ Sgr.

Ein hübsche melodische Etude (in B dur), wie sie Chr. Mayer in früherer Zeit vielfältig geboten hat; da sie leicht und geschmackvoll ist, wird sie Abnehmer finden. C. P.

Fr. Forberg, Op. 4. **Grazioso**, Salonstück für das Pianoforte. Ebendas. 10 Sgr.

Ein jugendlich süßes Salonstück, recht geeignet, dem schönen Geschlecht in einer einsam schwärmerischen Stunde beizustehen. C. P.

Tänze, Märsche.

Fr. Baumfelder, Op. 5. **Valse brillante** für Piano. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Karl Bloß, Op. 3 u. 4. Polka-Mazurka und Polka für Pianoforte. Rudolstadt, Müller. à 10 Sgr.

H. Reißland, Das fröhliche Leben, Walzer für Pianoforte. Gotha, Wattenbach. 10 Gr.

Der Valse brillante ist Frl. Marie Wieck gewidmet, und vielleicht hat sich der Componist bei dieser Widmung geträumt, daß sie denselben bei irgend einer Gelegenheit zur Oeffentlichkeit bringe. Wir zweifeln sehr daran, denn das Muster schaut überall durch und die Erfindung ist schwach. Als Salonstück mag er passiren. Die beiden Polkas sind dem Prinzen Georg von Schwarzburg gewidmet; die erste Erinnerung an Schwarzburg, die zweite an Rudolstadt getauft, werden als hübsche Salonstücke gewiß ihre Theilnehmer finden; es ist mehr Reiz und Frische darin, als in obigem Walzer. Will der Spieler den gewünschten Effect des Componisten ganz erreichen, so muß zu Nr. 2 sein Instrument bis zum viergestrichenen a gehen. — Das fröhliche Leben von Reißland, ein Walzer in Strauß-Form, ist wahrscheinlich zuerst für Orchester gedacht, denn das Arrangement ist nicht ausführbar, wenn die kleinen Noten von Bedeutung sind. Der Charakter dieses Walzers erinnerte uns an das bekannte „Rrrr — ein anderes Bild". Vielleicht war dies auch die Absicht des Componisten, und dann hätte er auch die Bezeichnung „Guckkastenbilder" wählen können. C. P.

Intelligenzblatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern $2\frac{1}{3}$ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Sechsundvierzigster Band. **Nr. 26.** Den 26. Juni 1857.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

A. v. Adelburg, Op. 7. Große Sonate für Pianoforte mit Violine. — Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. $1\frac{2}{3}$ Thlr.

Es ist durchaus ohne alle Schwierigkeit zu einem wenn nicht endgiltigen, so doch in den Hauptzügen sichern Resultat, nicht nur über das vorliegende Werk selbst, sondern auch über die Art und Weise des ganzen Kunststrebens unseres Componisten zu gelangen; denn es stellt sich in dem Verfasser der Sonate unverkennbar eine unbefangen-offene und frische, und bei einem gewissen Grad leicht erregbarer Leidenschaftlichkeit gesund und warm fühlende Natur dar, der es auch mit ihren künstlerischen Productionen ganz gewiß Ernst ist. Sowol die Totalansicht des vorliegenden Werkes, als auch viele Einzelzüge desselben zeigen, daß Hr. v. Adelburg mit ganzer Seele dabei gewesen ist, und sich bemüht hat, ein getreues Abbild seines Denkens und Fühlens in möglichst verständlicher und unbefangen natürlicher Weise herzustellen. Aber eben an dieses zu sehr naturalistische, noch wenig durch tiefere künstlerische Bildung veredelte einseitige Sichselbstgeben, wie wir es in der vorliegenden Sonate finden, knüpfen sich auch unmittelbare Hindernisse, welche ihr den Rang eines höhern Kunstwerkes streitig machen. Denn zwischen überwiegend naturwüchsigen, an und für sich berechtigten Aeußerungen einer, allerdings mit manchen künstlerischen Präliminarien ausgestatteten, und durchaus geistig belebten Individualität, wie Hr. v. Adelburg, — und dem harmonischen Zusammenwirken aller höheren und durch Kunstbildung geläuterten Geisteskräfte im Kunstwerk, liegt noch eine weite Kluft. So glaubt Hr. v. Adelburg der Kunst völlig Genüge gethan zu haben, wenn er sein an und für sich, wie wiederholt gesagt, ganz lebendiges und frisch bewegtes Gefühl giebt, ohne für nöthig zu erkennen, daß er dem möglichst künstlerisch bedeutenden Ausdruck in eben demselben Grade Rechnung zu tragen habe, wie den natürlichen und ursprünglichen Gedanken und Gefühlsbewegungen, welche allerdings die Träger und leitenden Factoren des Kunstwerkes, aber noch nicht die einzig endgiltige Erfüllung desselben sind. Der Grund, weßhalb ich der vorliegenden Sonate kein unverkümmertes Interesse abzugewinnen vermag, ist also nicht etwa in einem Mangel an künstlerischer Begabung des Verfassers zu suchen, sondern liegt in seiner bis jetzt noch unvollkommenen Ansicht von dem heutigen Standpunct der Musik in betreff sowol des Strebens, ihren idealen Inhalt geistig so bedeutsam wie möglich zu gestalten, als auch der nach besten Kräften gediegenen Verwendung der Darstellungsmittel; denn die rechte Art seinen Gedanken auf den Grund zu gehen, und die richtigen Mittel denselben unbeschadet der Unbefangenheit, eine bedeutende Form zu geben, fehlt Hrn. v. Adelburg bis jetzt noch gänzlich, und wird von ihm am leichtesten durch recht eindringliche Studien der besten Meister, mit denen er sich bis jetzt wol nicht viel beschäftigt hat, zu erlangen sein. Seine südländisch feurige mehr nach außen wie in sich hinein lebende Natur muß sich einem tieferen künstlerischen Ernst und Fleiß vermählen, um mit vollkommneren Erfolgen in der Composition wirken zu können; er muß weniger schreiben, als wie er zu thun pflegt — aber in betreff der Gediegenheit fleißiger, und gerade dadurch wird er das, was er wol für seine Originalität halten mag, nicht nur bedeutend erweitern, sondern auch vielleicht manches noch in ihm schlummernde, was er in der That sein ausschließliches Eigenthum nennen könnte, er-

wecken; glaubt er aber seiner natürlichen Naivität durch ernsteres Nachdenken beim Arbeiten zu schaden, so ist es eine Täuschung, und er hält dasjenige für künstlerische Unbefangenheit, was im Grunde genommen nichts anderes ist, als der noch ungeläuterte Ausdruck einer primitiven Entwickelungsstufe. Geht Hr. v. Adelburg mit viel größerem Ernst und mehr Arbeit und wählerischer Sorgfalt ans Werk, so ist gegründete Erwartung zu hegen, daß er auch als Componist, wenigstens in seinen Kreisen, mit der Zeit guten Ansprüchen wird gerecht werden können. — Noch einige kleine Bemerkungen speciell diese Sonate betreffend wären, daß gleich das erste Thema des ersten Satzes unendlich oft dagewesen ist; von Tact 21—39 sind nur Accordfiguren, denen jede plastische Gestalt des Rhythmus oder des Motivs abgeht, ein bloßes Ausfüllmittel; auf Tact 47 erwartet man eigentlich schon das zweite Thema und dessen Tonart, nicht aber eine, durch ziemlich lange Cadenzirung noch dazu vorbereitete Rückkehr in die Tonika, und eine an das erste Thema anklingende Periode. Das zweite Thema ist recht melodiös, auch an der betreffenden Stelle nicht ohne Wirkung angewendet, aber gleichfalls bekannt. Die sehr schwache Durchführung beginnt mit dem Versuch eines Fugato, dessen Bedeutung mir nicht klar werden will; ein guter Gedanke aber ist das Fortbleiben des ersten Themas bei der Repetition im vorliegenden Falle. In betreff der Ausarbeitung ist der erste Satz der beste; die Erfindung und die Plastik der Gedanken stehen in allen ziemlich auf gleicher Stufe, so daß es hier auf eine Einzelkritik nicht ankommt. Auch eines viel bessern Claviersatzes muß Hr. v. Adelburg sich befleißigen, wenn er Claviersachen schreiben will, deßgleichen innerhalb derjenigen Grenzen des Kammerstyls, welche auch von bessern Dilettanten überschritten werden können, der Geige nicht Schwierigkeiten aufladen, welche er selbst recht leicht, aber nicht jeder Kunstliebhaber, bei denen die Sonate doch am ersten ihr Publicum finden könnte, zu besiegen vermag. Hoffentlich erhalten wir bald ein Werk von Hrn. v. Adelburg, welches gegen das vorliegende Fortschritte bekundet, es soll mir eine angenehme Freude sein, darüber einen guten Bericht ablegen zu können.

S. Jadasson, Op. 5. Sonate für Pianoforte und Violine. — Leipzig, Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

Die vorliegende Sonate ist eine fleißige Arbeit, und man ersieht leicht daraus, daß der Componist mit Sorgfalt herauszubilden bemüht gewesen ist, was er gewollt und gedacht hat. Der Satz ist durchaus einfach, correct, wohlklingend, leicht ausführbar, und nach allen diesen technischen Richtungen hin kann ich über das Werk nur Gutes berichten. Hr. Jadasson ist ein tüchtiger Musiker, der seine unverkennbaren und wol zu achtenden Studien gemacht hat, und dieselben wenigstens nach der rein darstellenden Seite hin ganz wohl zu verwerthen versteht. Wenn wir aber den Gedankeninhalt der Sonate und die Formbildung im Größern näher betrachten, so entdecken wir sehr leicht, daß die innerlichen Eigenschaften des Werkes, wenn auch vieles einzelne von einer guten musikalischen Empfindung zeugt, den Fleiß und das Geschick des Verfassers nicht in dem Grade begünstigen, wie wir es ihm wünschen möchten. Von der im Ganzen Mendelssohn'schen Gefühlsweise, und auch manchen hervortretenden Zügen offenbarer Nachahmung wollen wir gerne absehen; aber wenn wir das Werk auch als ein ganz eigenthümliches betrachten wollten, so kann ich mir wol eine deutliche Absicht, aber nicht gerade eine freie Nothwendigkeit seines Entstehens klar machen; denn ist die letztere wirklich vorhanden, so giebt sie sich, auch wenn sie keineswegs von der höchsten Genialität erzeugt wird doch kund nicht nur in einem fester und freier aufstrebenden Bau des Ganzen und in seinen Höhepuncten — die ich in der Sonate eigentlich ganz vermisse, — sondern auch in der untrennbaren Einheit der einzelnen Glieder und des ganzen Körpers, der Nebengedanken und der Hauptidee, sowie dieser und der Form. Man kann in dieser Sonate dem fleißigen Arbeiter ganz bequem folgen, wie er weiter und weiter baut, seine Räume, Flächen, Wirkungsmomente, Ausschmückungen u. dgl berechnet und ausfüllt, ohne aber einen Augenblick das bestimmte Gefühl zu haben, daß der Plan seinem Werkmeister und er uns eine wärmere Begeisterung abnöthige. Der erste Satz hält streng die Sonatenform ein, das sehr Mendelssohn'sche, aber fließende und gut behandelte Thema entwickelt sich sehr klar (wenn auch die Rückführung in die Tonika Seite 3 Tact 5—11 sehr unbedeutend erscheint) und wendet sich von da (Seite 3 Tact 13) in etwas abgenutzter Weise, der man noch dazu leicht die Mühe und Absicht der Modulation ansieht, ins zweite Thema (Seite 4 Tact 9), welches gleichfalls nicht bedeutend erfunden, doch an seiner Stelle passend auftritt, sich aber in gar zu melodisch weichlicher Manier bis zum Schlusse hinzieht; die Abwechselung der Triolen mit gewöhnlichen Achteln (Seite 5) belebt es zwar etwas, aber man wünschte doch eine ausgeprägtere rhythmische Physiognomie. Auch die Durchführung, in der man endlich mehr rhythmische Bewegung erwarten könnte, setzt dieses weichliche Cantabile bis zum Widereintritt des ebenfalls damit durchflochtenen ersten Themas in der Repetition unausgesetzt fort. Die canonische Führung der Melodie am Schluß (piu allegro appass.) zwischen Clavier und Geige, die man ohnehin mehr herausliest wie hört, da ihr die rhythmische Gliederung fehlt, würde man gleichfalls gerne einer innerlich kräftigeren Gestaltung opfern. Aber klar ausgesprochene Vorzüge des Satzes sind Wohlklang, reine und durchaus fleißige Schreibart, sowie leicht faßbare Eingänglichkeit. Den andern Sätzen gegenüber muß

ich mich kürzer fassen; dem zweiten, Intermezzo, vermag ich kein tieferes Interesse abzugewinnen; der durchaus etudenartige Charakter des Ganzen, dazu die fortwährend fast ganz gleiche Bildung sämmtlicher Tacte des ersten Theils (3 Seiten lang) mit der Sechzehntheilfigur, die unausgesetzte Achtelsextolenbewegung des zweiten Theils ($3^1/_2$ Seite lang), dann noch die Wiederholung des ersten Theils mit dem Coda, wo mit einer etwas längeren Ausführung des letzteren völlig Genüge gethan wäre, kann wohl nur eine unsägliche Ermüdung hervorrufen. Der dritte Satz, Romanze, klingt sehr gut und ist formell recht abgerundet, das Finale dagegen möchte ich für den gleich dem zweiten am wenigsten gelungenen Satz halten, sowol der Erfindung, als auch der bedeutend oberflächlicheren Arbeit nach; die Themas, besonders das geradezu triviale zweite, ermangeln durchaus einer feinern Wahl, die Durchführung ist ein bloßes Aneinanderreihen der Motive in wechselnden Tonarten; aber auch hier sieht man, daß Hr. Jadasson Geschick besitzt, jedoch zu wenig angeregt oder zu übereilt zuwerke gegangen ist. Die dem ersten Satze zugeschriebenen Vorzüge der Klarheit und des Wohlklanges gelten auch für die drei letzten, deßgleichen ist der Claviersatz in allen gleich gut. Obgleich ich viel des Tadels gegen das Werk ausgesprochen habe, so sind es eben Meinungen, denen ich wol vom künstlerischen Gesichtspunct aus Geltung beimessen zu dürfen und Hrn. Jadasson gegenüber vertheidigen zu können glaube, die aber dieser Sonate ihr Recht als ein gut verwendbares Musikstück keineswegs zu schmälern gewillt sind; unter der Masse ähnlicher Erscheinungen kann es immerhin durch vieles geschickt gearbeitete und musikalisch empfundene eine anständige Stellung behaupten, und so sei es zur Ausführung besonders in gebildeten Liebhaberkreisen empfohlen.

W. G. Becker, Op. 1. Erste Sonate für Pianoforte mit Violoncell. — Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 20 Ngr.

Ein junger Componist erweckt allemal Zuneigung und Hoffnung, wenn er gleich durch sein erstes Werk darzuthun sucht, daß er sich selbst die Kraft zutraue, dereinst etwas Größeres und Besseres anstreben und erreichen zu können, und deßhalb mit einer Composition vor die Oeffentlichkeit tritt, in welcher er seine Fähigkeiten und Studienresultate deutlicher entfalten kann, wie etwa in drei bis vier Liederchen oder dito Clavierstückchen. Letztere sollte man eigentlich möglichst bald im Interesse der leidenden Menschheit polizeilich verbieten, oder wenigstens die üblichen auf Natur- und Rohproducten lastenden Steuern auch auf diese ausdehnen, und von dem dadurch erlangten gewiß erheblichen Einkommen die Clavierstückchenschreiber von Profession, die sich zum Künstler verhalten wie der Töpfer zum Bildhauer, in möglichst unthätigen Ruhestand versetzen. Doch das erstgesagte ist bis jetzt nur ein relatives Lob für Hrn. Becker, ein unbedingteres hoffen wir, wird er mit der Zeit zu erwerben suchen; denn diese Sonate ist noch keineswegs wie eine geharnischte Minerva, muth- und weisheitsvoll zugleich, seinem Haupte entsprungen; zum ersteren sind die Anlagen da, aber um zur künstlerischen Weisheit zu gelangen, hat er noch eine lange Bahn zu durchlaufen. Man darf nur den ersten Theil vom ersten Satz ansehen, um eine Bestätigung des Bemerkten zu finden, gleich die sehr steife Gliederung des ersten Themas, und die Verwendung der Violoncellbaßfigur auf Tact 12 und 16 zeigt, daß der Componist sich wol etwas dabei gedacht, aber dasselbe noch nicht entsprechend darzustellen gewußt hat. Bei jüngern ihre Entwickelung beginnenden aber begabten Künstlern wird man im Allgemeinen sehr leicht zwei Stationspuncte herausfinden, von denen aus sie weiter bauen: entweder eine fließendere Formschönheit, in welcher alsdann auch der ganze geistige Inhalt des Stückes ruht, (wie bei den bessern Epigonen Mendelssohn's) — oder eine höhere Idealität des Inhalts, die sich aber, jener Gattung entgegengesetzt, einer schönen und doch bedeutenden äußeren Erscheinung nur im Einzelnen, aber noch nicht jederzeit anvermählen kann. Jene gehen mehr auf eine äußere sinnliche Schönheit hin, diese leben überwiegend der innern Bewegung nach, und zwar häufig mit Hintansetzung der Klarheit und Verständlichkeit des Ausdrucks, der noch ganz in der subjectiven Gefühlsweise befangen, sich allgemeineren und zugleich bedeutenden Formen noch nicht anbequemen kann. Das Genie und die Meisterschaft vereinigen beides zur vollkommenen Harmonie, stellen den vollkommenen ganzen Gedanken zur von ihm untrennbaren idealisirten äußeren Formgestalt heraus; keins von beiden ist für sich allein ohne das andere zu denken — deßhalb aber auch niemals das eine oder das andere absichtlich nachzuahmen, weil alsdann entweder Gedanken- oder Formschematismus entsteht. Hrn. Becker fehlt es, wie ich wol glauben möchte, nicht an Gedanken, aber wol noch an richtiger Ausbildung derselben; seinen Melodien geht noch gänzlich ein edlerer Ton ab, seiner periodischen Bildung die klare Freiheit, und deßhalb der ganzen Form der Fluß; die Setzart ist noch im Ganzen steif, ebenso mitunter die Behandlung der sonst gut spielbaren Clavierstimme, auch mag der gute Zusammenklang zuweilen mangeln, worüber ich freilich, da die Stimmen einzeln gedruckt sind, nicht überall genauer zu urtheilen vermag. Das sehr häufig Gesuchte und dabei Unschöne, wie z. B. das häßliche Thema des am fließendsten aber auch am oberflächlichsten gearbeiteten letzten Satzes, ist nicht zu billigen. Im Ganzen gewährt die Sonate aber einen belebten Anblick, und leitet auf gute Hoffnungen für den Componisten.

A. v. Dommer.

Musikalische Briefe aus der Schweiz.

III*)

Es bleibt nur noch übrig, über eine Aufführung der „Eroica" durch Wagner Ihnen einiges Nähere mitzutheilen, obschon dieser Bericht durch abermalige Krankheit verspätet ist. Ich setze voraus, daß Wagner's epochemachendes Programm zur „Eroica", welches Sie in diesen Blättern vor einigen Jahren mitgetheilt haben, den Lesern derselben bekannt ist; die Kenntniß dieses Programms ist durchaus nöthig, wenn man sowol das Werk verstehen, als auch einen tiefern Blick in die durchgeistigte Auffassung desselben vonseiten des Dirigenten gewinnen will. Es ist sehr schwer eine Schilderung zu geben von der Darstellung einer Beethoven'schen Symphonie unter Wagner's Händen, denn die Aufführung allein genügt hier nicht; man muß die Proben besucht haben um zu verstehen, wie sein außerordentlich feines Gefühl an der Darstellung bildet, wie er mit herrschender Hand hier die Massen häuft zu vernichtender Größe, dort die Farben fein und sinnig mit wenig Strichen vertheilt und gruppirt, und beides zusammen zu so schönen durchdachten Verhältnissen ordnet, daß wir staunend lauschen, wie sein Künstlergeist uns dieses heilig geheimnißvolle Vermächtniß Beethoven's offenbart. Doch die Welt hat längst über seine Dirigentenmeisterschaft in der Reproduction Beethoven'scher Symphonien ihr Urtheil festgesetzt, denn selbst seine empfindlichsten Gegner haben sich als durch ihn unwiderstehlich begeistert und hingerissen bekannt, und dieses letztere möge mehr denn alles andere sprechen. Und doch habe ich bei meiner Reise nach Deutschland im letzten Herbste an verschiedenen Orten von jungen und alten Musikern Ansichten über Wagner's Beethoven-Aufführungen gehört, von denen ich nicht wußte, ob ich sie belachen oder bemitleiden sollte. Insbesondere veranlaßt mich die große eigenthümliche Ausführung des vierten Satzes der „Eroica", Ihnen, geehrter Herr, diese gegenwärtige Mittheilung zu machen; sollten diese Zeilen etwas dazu beitragen, jene irrigen Ansichten und Gerüchte zu lichten, oder manchen Dirigenten zur mehr durchgeistigten Auffassung anzuregen, so ist mein Zweck erreicht. Und nun lassen Sie mich frei sprechen — es gilt ja Beethoven's und Wagner's Verherrlichung.

Vor allem trägt Wagner's Art und Weise zu dirigiren außerordentlich viel bei, die Empfänglichkeit der Zuhörer für das Werk zu steigern; jene bezaubernde Gewalt und Sicherheit über die Ausführenden, die Begeisterung einer hohen Künstlerseele, die alles unwiderstehlich mit sich fortreißt bis in die höchsten Höhen des Entzückens — man weiß nicht, wie einem geschieht. Durch sein tiefes Verständniß Beethoven's beim aufmerksamen Zuhörer mehr und mehr das Gefühl auszubilden, daß es schlechterdings so und nicht anders gedacht sein und klingen kann und muß — das ist Wagner's künstlerisches, auf alle machtvoll wirkendes Erbtheil. Schon allein sein Programm zur „Eroica" möchte man eine Symphonie in Worten nennen, beide, das Werk und sein Programm ergänzen sich durch die lebensvolle Darstellung. Wenn nun Wagner in seinem Programm sagt: „der erste Satz umfaßt wie in einem glühenden Brennpuncte alle Empfindungen einer reichen menschlichen Natur im rastlosen jugendlich-thätigen Affecte; Wonne und Weh, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen, Kühnheit und Trotz und unbändiges Selbstgefühl durchdringen sich" — so ist dies auch auf die Ausführung angewendet, die treffendste Schilderung. Wagner's Meisterschaft das Orchester zu führen macht ihm möglich in einem äußerst feinen dem Zuhörer kaum merklichen Moderiren des Tempo all die verschiedenen Regungen der in dem Werke niedergelegten Gefühle frei und selbstständig für sich zu zeichnen, und die Uebergänge von der gefühlvollsten Weichheit bis zur energischsten Kraft so fein zu vermitteln, daß trotz der Anhäufung so mannichfach sich durchkreuzender Elemente doch überall die vollendeteste Schönheit in vollkommener Abrundung ohne Härte hervortritt. Ein Moment des höchsten Ausdrucks Wagner'scher Flammenschrift sind die abgerissenen Accorde Seite 15 und 16 der Partitur; hier muß man anstaunend bewundern, wie er die darin zusammengeballte Kraft bis zur vernichtenden Macht sich entwickeln läßt. Diese merkwürdige Stelle hat bei Wagner die höchste Vollendung — er eilt, drängt, mit übermächtiger Gewalt brechen die Schläge herein, und das Herz ergiebt sich dem Manne, der es so gewaltig erschütterte und so siegreich gewann. Ein gleiches ist die große Stelle Seite 33—36 der Partitur, welche kühn und fest gezeichnet, den Athem stocken macht und uns entrückt in eine Welt voll gedankenblitzender Geistesfrische und genialen Uebermuthes, in welcher alle Empfindungen von der Kraft ausgehen. Doch es ist unmöglich die Wirkungen solcher Momente, wie Wagner sie in der „Eroica" erreicht, wiederzugeben, wie er dem Werke neues Leben einhaucht, und seine empfindungsreiche und vollkommene Individualität in dem Schöpfer desselben aufgeht; wie er uns erhebt bis zu jener äußersten Grenze, über die hinaus wir kein „Weiter" finden, wo alles Geahnte zur reichsten poesievollsten Wirklichkeit wird.

Ueber den vierten Satz, dessen Auffassung bei Wagner das Resultat eines tiefen Studiums ist, sagt er in seinem Programm: „dieser Satz ist das gewonnene Gegenbild des ersten Satzes; wie dort alle menschlichen Empfindungen bald sich durchkreuzen, bald sich von sich abstoßen, so einigt sich nun diese Verschiedenheit zu einem harmonischen Abschluß, der in wohlthuender plastischer

*) Obiger Bericht bildet den Schluß der in No. 8 dieses Bandes begonnenen Schweizerbriefe. Wir geben ihn jetzt noch, da er einen Gegenstand von bleibendem Interesse behandelt und also nicht an eine bestimmte Zeit des Erscheinens gebunden ist. D. Red.

Gestalt uns entgegentritt. Diese Gestalt wird zunächst von einem Thema festgehalten, welches von der zartesten Feinheit bis zur höchsten Kraft sich zu entwickeln fähig ist. Es repräsentirt gewissermaßen die feste, männliche Individualität. Um dasselbe winden und schwingen sich von Anfang an alle die zarteren reicheren Empfindungen, welche sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes entwickeln, das endlich an dem männlichen Hauptthema sich als die überwältigende Macht der Liebe offenbart, eine Macht, welche am Schlusse des Satzes sich volle breite Bahn bricht, das ganze männliche Herz bis auf den tiefsten Grund einnehmend. Hier ist es, wo noch einmal dieses Herz das Gedenken des Lebensschmerzes äußert: hoch schwillt die lieberfüllte Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh umfaßt; noch einmal zuckt das Herz und es quillt die Thräne edler Menschlichkeit". Folgen wir der Partitur: Nach der ernsten Einleitung, bei der Wagner die Schlußaccorde groß und schwer nimmt, nach der sehr lange und gleichmäßig stark ausgehaltenen Fermate, beginnt das Hauptthema, welches er etwas langsamer wie die stürmisch hereinbrechende Einleitung vortragen läßt. Schon beim Hinzutreten der das rührend einfache Thema imitirenden Blasinstrumente tritt eine jener feinen Wagner'schen Schattirungen ein, ein höchst unbedeutendes Schnellerwerden des Tempo, welches bei dem an und für sich schon so prägnanten Rhythmus von außerordentlicher Wirkung ist. Um nicht mißverstanden zu werden, wiederhole ich nochmals, das dieses Wagner'sche Steigern und Mäßigen des Tempo von so feiner Zeichnung ist, daß es dem Zuhörer kaum bemerkbar wird; dadurch zerfällt das schöne Mährchen von „Zerreißen des Rhythmus in der Symphonie bei Wagner's Aufführungen" von selbst. Die Achtelnoten der Blasinstrumente im ff sind breit, dick, das darauffolgende p mit der Fermate aber so duftig, so leise hauchend wie der verstohlene Seufzer einer beglückten heimlichen Liebe. Nun beginnt das Thema immer mehr mit den reichen Empfindungen eines vollen Herzens sich zu umschlingen. Wagner drängt hier mit dem Tempo schon beim Eintritt des Violoncell, noch mehr aber in der Figur der Bratsche, welche sich so belebend um das Thema der ersten Geige schlingt, und die zweiten Geigen und das Violoncell nach sich zieht. Nun kommt nach dem angeführten Programm „die Kundgebung des reinen weiblichen Elementes, das an dem männlichen Hauptthema als überwältigende Macht der Liebe sich offenbart, und am Schlusse des Satzes sich volle, breite Bahn in das Herz bricht, und dasselbe bis auf seinen tiefsten Grund einnimmt". Diese Idee führt Wagner meisterhaft und höchst charakteristisch aus. Nach dem bewegt vorgetragenen Motive auf Seite 170 ff. der Partitur (Simrock'sche Ausgabe) läßt derselbe vor dem Eintritt des Hauptthema der ersten Geigen (Seite 176) das Crescendo bis zum ff der G dur Schläge mäßig eilen, mit großer Kraft spielen, die Schläge kurz, stark, überwältigend; das Hauptthema aber, zart und sinnig zur ersten Bewegung zurückgehend, stellt als wohlthuendste Vermittelung die schönste Harmonie mit dem durchlebten wieder her. Nun drängen sich uns die großen Octavengänge der Geigen und Bratschen, mit der bewegten Baßfigur in breiten Zügen, in langen markigen Strichen, in höchstmöglicher Steigerung der Kraft entgegen, bis zu den Sechzehntelfiguren des Streichquartetts, welche Stelle Wagner durch ein kleines Zugeben im Tempo vorbereitet. Diesem schließt sich das weibliche Element in unendlicher Innigkeit an, durch das kleine Crescendo ein sehnendes Verlangen ausdrückend. Aber bei der Stelle Seite 189 spricht er in jedes Gemüth bewegenden Flammenzügen zu uns; alle Schmerzen gehen auf in diesem Jubel, dieser der Liebe vermählten Kraft, jeder Kummer schwindet vor der Gewalt dieser Klänge, und vor der Macht einer Darstellung, welche im Stande ist, jenes Bild uns in die Seele zu schreiben — unauslöschlich für alle Zeiten. Im darauf folgenden Andante nimmt er das Tempo sehr gemäßigt, denn er sagt schön und bezeichnend: „hier ist es, wo noch einmal dieses Herz das Gedenken des Lebensschmerzes äußert, hoch schwillt die liebeerfüllte Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh umfaßt. Noch einmal zuckt dieses Herz und es quillt die reiche Thräne edler Menschlichkeit". In diesem langsamen Satze mäßigt er die Crescendi und Forti sehr; sie treten in Uebereinstimmung mit der Idee der still vorüberziehenden Erinnerung nicht stark hervor. In dem möglichst breit gezogenen Thema der Contrabässe, jenem „Hochaufjauchzen der liebeerfüllten Brust" läßt Wagner zum Solo des ersten Hornes auch die beiden andern Hörner in Octaven mitgehen. Der Schluß ist in der Regel für viele Dirigenten der erwünschte Heerd, um darauf ein schnell aufflackerndes Feuer zu entzünden; die Ueberschrift Presto verführt gewiß manchen zu jenem bodenlos übereilten Hinschlachten der Noten dieses Schlußsatzes, als ob eine Episode jener kategorischen Entstehungszeit des Werkes noch einmal an uns vorüberziehen sollte, und die Nachjagenden den fliehenden Feinden schon auf den Fersen säßen. Wagner's Ausführung dieses kräftigen Schlußsatzes charakterisirt er am besten in den Worten seines Programms: „aus dem Entzücken der Wehmuth bricht kühn der Jubel der sich der Liebe vermählenden Kraft hervor, und in der nun der ganze volle Mensch uns das Bekenntniß seiner Göttlichkeit jauchzend zuruft". — Die größten Dirigenten sind nicht jene trockenen Tactschläger, oder wie Liszt treffend sagt „Tactprofoßen", wenn sie auch noch so eminent gelehrte, lebendige Metronome sind, sondern gerade jene Männer, welche wie Richard Wagner und Franz Liszt mit tiefer Begeisterung das Kunstwerk in seinem Zusammenhange auffassen, und in ihrer gehobenen Anschauung den dichterischen Schöpfergeist des Universums widerspiegeln.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Merseburg. Am 17. Juni fand im Dom zu Merseburg das dritte große Concert statt. Wie ich schon in meinem Bericht über das erste Concert zu bemerken Gelegenheit hatte, gleichen diese Aufführungen in der That kleinen Musikfesten: ein so zahlreiches Publicum versammelt sich aus der Nähe und Ferne. Auch diesmal waren die Räume des Doms wieder vollständig gefüllt und wir sahen zahlreiche Gäste aus Leipzig, Weimar, Weißenfels, Halle u. s. w. Das Programm des Concerts war folgendes: Sonate über den Choral „Vater unser im Himmelreich" von Mendelssohn, vorgetragen von Hrn. Franz Rein, Organist aus Eisleben; Altarie von Sebastian Bach, gesungen von Frl. Emilie Genast aus Weimar, Adagio für das Violoncell, componirt und vorgetragen von Hrn. Friedrich Grützmacher aus Leipzig; zwei geistliche Melodien von J. W. Frank, nach der Bearbeitung von D. H. Engel (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel) gesungen von Hrn. v. Milde aus Weimar; endlich Sonate für die Orgel, componirt und vorgetragen von Hrn. J. Reubke aus Weimar. Den zweiten Theil füllte Engel's Oratorium „Winfried und die heilige Eiche bei Geismar", Dichtung von W. Osterwald, die Soli gesungen von Frl. Genast und den HH. v. Milde und Roth aus Weimar. Das Orchester bestand aus dem Corps des Stadtmusik-Dir. Braun in Merseburg, dem Corps des Stadtmusik-Dir. Riede in Leipzig, außerdem aus einigen noch besonders eingeladenen Leipziger Künstlern. Der Chor war gebildet aus Dilettanten und Dilettantinnen aus Merseburg und der Umgegend. Die Hinzufügung von Chor- und Orchesterkräften war eine Erweiterung gegen früher, da bis dahin nur Orgel- und andere Solovorträge stattgefunden hatten. Musik-Dir. Engel aber hatte keine Ursache, die auf die Zusammenbringung und Einübung dieser Kräfte verwendete Zeit und Mühe zu bereuen, denn die Leistungen waren sehr erfreuliche, wohlgelungene. So machte das ganze Concert einen erhebenden, beinahe großartigen Eindruck. Ueber Engel's Oratorium habe ich vor kurzem schon bei Gelegenheit der Weimar'schen Aufführung gesprochen. Diesmal wirkte das Werk fast noch günstiger auf mich, und ich hätte nur ein paar kleine Längen beseitigt gewünscht, um vollständig befriedigt zu sein. Hervorragend im ersten Theile war die Leistung des Hrn. Reubke, der uns zum erstenmale in dies. Bl. begegnet. Er lebt zur Zeit in Weimar als ein Schüler Liszt's. Nach dem Vortrage seiner Sonate konnte man nicht in Zweifel sein über die ganz entschiedene, hervorragende Befähigung desselben als Componist sowol, wie als ausführender Künstler. Phantasiereichthum und große Frische der Erfindung zeichnen ihn aus, und ich bedauerte nur die übermäßige Länge des Werkes, die abspannend wirkte, die Uebersicht über das Ganze erschwerte, endlich kaum noch zu folgen erlaubte. Auf dem Titel war das Werk nicht als Sonate bezeichnet, im Gegentheil der 94. Psalm als Programm dazu abgedruckt, ein Verfahren, welches ich vollkommen billige. Hervorragend im ersten Theile waren außerdem noch die Vorträge der HH. Grützmacher und v. Milde. Der große Ton des ersteren verschmolz sich auf das schönste mit den wunderbaren Klängen dieser herrlichen Orgel, so daß der Eindruck in Bezug auf Farbenreichthum wahrhaft bezaubernd war. Hr. v. Milde's edle und sinnige Vortragsweise, die tiefe Empfindung, die seinen Gesang beseelt, machen seine Leistungen für uns zu den stets genußreichen und wohlthuenden. In Hrn. Rein lernten wir einen wackeren Orgelspieler kennen. Frl. Genast's Stimme vermochte die Räume nicht wirksam genug auszufüllen.

Fr. Br.

Weimar. Am 14. Juni wurde in Weimar „Tannhäuser" mit neuen Decorationen und Costumen gegeben, die sehr glänzend ausgefallen sind. Dies geschah acht Jahre nach der ersten Aufführung der Oper, ein Beweis, wie sehr volksthümlich die Wagner'schen Opern in dieser Gegend Thüringens geworden sind. — Nach Liszt's Wunsch sollte eine Schumannfeier am Todestage des Componisten (den 8. Juni) stattfinden und hatte man zu diesem Zweck das „Paradies und die Peri" schon seit längerer Zeit einstudirt. Die verspätete Rückkehr Liszt's aus Aachen und locale Hindernisse erlaubten leider nicht diesen Gedanken in seiner ursprünglichen Form zu verwirklichen. Das Concert fand jedoch jetzt am 20. Juni im Hoftheater unter Liszt's Direction statt. Die Aufführung war tadellos, die Chöre nobel einstudirt und Solisten wie Hr. und Fr. v. Milde ließen in ihren Leistungen nichts zu wünschen übrig. Die Stimme von Frl. Genast erschien an diesem Abend etwas schwach. Die andern Damen und Herren thaten wacker das Ihrige. Das Publicum war sehr aufmerksam und anerkennend. — Nach Empfang der drei letzten „Symphonischen Dichtungen", welche Liszt dem ehrwürdigen Meister Spohr zugeschickt hatte, schrieb dieser einen höchst anerkennenden Brief an unsern Capell-M., in dem er mit einer besondern Achtung und Vorliebe über die erste, die sogenannte Bergsymphonie sich äußert. So erlebt man, daß geniale Greise jünger und empfänglicher sich zeigen, als manche verrostete Jugend, die jeden Aufschwung haßt, und sich in Philisterhaftigkeit gefällt.

Erfurt. Der Soller'sche Musikverein veranstaltete im Monate Mai zum Schlusse der eigentlichen Concertsaison unter Mitwirkung seines durch ausgezeichnete Kräfte aus dem Seminaristenchore und durch andere kunstsinnige Dilettanten angemessen verstärkten Singvereins in den hohen Räumen der festlich erleuchteten Predigerkirche eine großartige Aufführung des Händel'schen Oratoriums „der Messias". Die Soli wurden gesungen von Hrn. und Fr. v. Milde aus Weimar, Frl. Franziska Schreck von hier und Hrn. Musik-Dir. John aus Halle. Eine sorgfältige Einübung des Werkes war der Ausführung unter der energischen Leitung des Königl. Musik-Dir. Hrn. Golde vorausgegangen. Sänger und Orchester, mit Begeisterung für das hier noch nicht gehörte Oratorium erfüllt, leisteten Außerordentliches; die Solisten wetteiferten, den Preis zu erringen und es konnte daher nicht fehlen, daß die im Ganzen höchst gelungene Aufführung die zahlreich anwesenden Zuhörer zu andächtiger Bewunderung für die innere Herrlichkeit und überwältigende Kraft des unvergäng-

lichen Tonwerkes hinriß. — Der andere hier bestehende „Erfurter“ Musikverein brachte eine curiose Novität „das Luftschiff“, melodramatisches Tongemälde, Dichtung von dem Hoftheaterregisseur F. W. Kawaczynski in Coburg, Musik vom Concert-M. Späth daselbst, zur Aufführung. Das fragliche Gemälde behandelt die Parallele einer Luftschifffahrt mit dem Leben. Der Dichter führte die Declamation selbst aus. Das lustige Gebilde ging indeß ziemlich spurlos vorüber.

Leipzig. Hr. Alex. v. Wolowski, Ritter so und so vieler Orden, Mitglied der ersten musikalischen Societäten Englands und Frankreichs, und Frau L. Gomez v. Wolowska, prima donna assoluta bei einem halben Schock Welttheater gaben am 21. Juni im kleinen Saale der Buchhändlerbörse, und zwar gegen 1 Thaler Entrée, Concert. Hr. v. Wolowski hätte einen günstigeren Zeitpunct für sein Auftreten besser in der Oster- oder Michaelismesse gefunden, wo es ihm alsdann bei dem großen Zusammenfluß von „Künstlern“ aller Gattungen, mit und ohne Decoration, auch an ihm gleichvermögenden Musikkräften nicht gefehlt haben würde, um ein „großes Instrumental- und Vocalconcert“ zusammenzubringen; er hätte auch ein größeres Publicum gefunden — freilich gegen etwas mäßigeres Entrée. — Der instrumentale Theil des gegenwärtigen Concertes bestand aber nur in Versuchen des Herrn Concertgebers, was das Publicum wol an Langweiligkeit zu ertragen vermag, ohne die Schranken des Anstandes zu durchbrechen, und wie alle jene losgelassenen Schrecken einer Clavierstümperei bei obenein fast 30 Grad Hitze zu wirken vermögen. Die Freiheit und Ungenirtheit, mit denen er seine Experimente ausführte, muß Bewunderung erregen; sein Anschlag ist von herz- und nierenerschütternder Festigkeit, er legt seine Finger den Tasten wie Daumschrauben an, und gelingt es ihm nicht, den beabsichtigten Clavis zu treffen, so liegen daneben ja noch mehrere; Rhythmus und Tact aber sind für einen so freien Künstler ohnehin nur relative Begriffe. Die Primadonna ist unzweifelhaft eine Spanierin, denn ihre Titel scheinen in die Kategorie jener „spanischen Geschichten“ zu gehören; sie mag als eine ganz gute Soubrette an italienischen Theatern fungirt haben, dafür spricht eine gewisse Bühnengewandtheit, ebenso eine effectuirende, wennauch oberflächliche Ausbildung; ihre Stimme aber, jetzt ohne Klang, kann nie von Bedeutung gewesen sein, und aus der ganzen Erscheinung spricht nicht ein Zug für eine Primadonna. Mit den von dem Hrn. Wolowski unsern vornehmen Kreisen gegen Vergütigung von 1 Thlr. höchsteigenhändig verliehenen Billets soll man sich gegenseitig viel Höflichkeit erwiesen, und bis in die dritte Hand beglückt haben. — Doch ernst betrachtet, wäre die ganze Sache nicht des verdruckten Papieres werth, wenn die Ungenirtheit nicht gar zu groß wäre, hier in Leipzig, welches noch immer gewissermaßen als hohe Schule der Musik im Ausland angesehen wird, ein solches jeder Kunst hohnsprechendes Attentat gegen den guten Geschmack auszuführen, und dem Publicum, welches allerdings leider darauf eingegangen ist, unter dem leeren Klange großer Titel vollkommen schülermäßig dilettantische Leistungen aufzudrängen. Wir hoffen, daß Hr. v. Wolowski der leipziger Kunstwelt für immer den Rücken gewendet hat. D.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frau Eugenie Rimbs trat nach längerer Abwesenheit wieder in Breslau auf, und zwar in einer ihrer Glanzrollen, als Elisabeth im „Tannhäuser“, um dessen würdige Darstellung in Breslau sich dieselbe überhaupt große Verdienste erworben hat.

Der Tenorist Steger aus Wien gastirt mit Beifall in Frankfurt.

Frl. Tietjens vom Hoftheater in Wien gastirt in Dresden mit sehr günstigem Erfolg.

Al. Ander befindet sich zu Gastspielen in Karlsruhe und findet außerordentlichen Beifall. Der Großherzog beschenkte ihn wegen seiner vortrefflichen Leistungen mit einer goldenen Dose.

Ad. Henselt verweilte auf der Durchreise zu seinen Verwandten nach Deutschland einige Tage bei seinen Freunden in Berlin.

Die Geschwister da Ponta gaben in Pest und Preßburg Concerte, namentlich die Zitherschlägerin soll den ungarischen Enthusiasmus erregen.

Johanna Wagner ist immer noch leidend und kann ihre beabsichtigten Kunstreisen nicht antreten. Um die Aufführung des „Tannhäuser“ in Berlin möglich zu machen, mußte Frau Herrenburg-Tuczek die Partie der Elisabeth übernehmen.

Musikfeste, Aufführungen. In Stralsund kam unter Direction des Musik-Dir. A. Bratfisch Haydn's „Schöpfung“ binnen kurzem zweimal zur Aufführung, das erstemal zum Besten des Gustav-Adolf-Vereins. Mitwirkende waren: Gabriel — Frl. Brüggemann, eine Schülerin des sel. Stümer und in ihren Leistungen ausgezeichnet; Raphael — Kreisgerichtsdirector Dr. v. Erkenbrecher, ein ungewöhnlich guter Sänger und als solcher auch schon weiteren Kreisen bekannt; Uriel — Hr. Burchard. — Ein im Mai veranstaltetes Concert brachte im zweiten Theile Mendelssohn's „Walpurgisnacht“, im ersten Beethoven's Symphonie in C, Lieder von Schumann, Andante aus der 2. Sonate von Brahms und Beethoven's „Ah, perfido“. So ist Hr. Bratfisch mit Erfolg bemüht, sowol das Alte würdig zu vertreten, als auch den neuen Erscheinungen Bahn zu brechen.

Das mannheimer Musikfest unter Hiller's Leitung ist glücklich vorüber gegangen. Der „Elias“ und die neunte Symphonie waren die Hauptwerke. Das Fest war besonders in gesellschaftlicher Beziehung genußreich, so namentlich ein Ausflug nach Heidelberg u. a.

Das große Händelfest im Crystallpalast zu London, welches gewissermaßen die Vorprobe zu der hundertjährigen Jubelfeier im Jahre 1859 sein sollte, ist unter einem unbeschreiblichen Andrang von ziemlich 12000 Besuchern glücklich abgelaufen. Zur Aufführung kamen die drei Oratorien „Messias“, „Judas Maccabäus“ und „Israel in Egypten“.

Das vierte niederrheinische Sängerfest soll im August in Crefeld stattfinden. Die Direction haben die HH. Karl Wilhelm und Karl Reinecke übernommen.

Musikalische Novitäten. Das erste große Clavierconcert

in Es von Liszt ist in wahrhaft prachtvoller Ausstattung bei Haslinger in Wien nunmehr erschienen und bereits versandt worden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Concert-M. Laub in Berlin ist vom König v. Preußen zum Kammervirtuosen ernannt worden.

Vermischtes.

Aus zuverlässiger Quelle geht uns soeben die Mittheilung zu, daß die aus der „Nationalzeitung" in unser Blatt Nr. 24 übergegangene Nachricht von der polizeilichen Beschlagnahme der im Ed. Bote und G. Bock'schen Verlage erschienene Oper „der Troubadour", eine verfrühte war, indem die Beschlagnahme nur eine polizeiliche Sistirung des Debits gewesen, und die ganze Angelegenheit bereits zur vollständigen Zufriedenheit des Hrn. J. Ricordi in Mailand, als Eigenthümer, und der Ed. Bote und G. Bock'schen Hof-Musikalienhandlung als Verleger beigelegt, und die Exemplare sämmtlich wieder freigegeben wurden.

Druckfehlerberichtigungen.

In Nr. 22 (Recension der Laurencin'schen Schrift „Zur Geschichte der Kirchenmusik") S. 230, Sp. 1, Z. 21 lese man herausgreifen statt herausreißen. Z. 31 nicht aber statt ist aber. S. 231, Sp. 2, Z. 11 Prächtige statt Kräftige. — In Nr. 25 (Kl. Ztg.) S. 269, Sp. 2, Z. 8 und S. 270, Sp. 1, Z. 7 muß es Mendelssohn's heißen statt Marx's.

☞ Notiz. Da in Bezug auf das etwas verspätete Erscheinen des zweiten Heftes der „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" mehrere Anfragen bei uns eingegangen sind, so bemerken wir, daß das dritte Heft in den nächsten Tagen ausgegeben wird, und somit dann die bisher eingehaltene Ordnung hergestellt ist. Der Grund der Verzögerung lag in den überhäuften Arbeiten der bisherigen Druckerei, und wir haben deßhalb auch von diesem jetzt auszugebenden dritten Hefte an eine andere Druckerei gewählt.

Intelligenzblatt.

Alle hier besprochenen und angezeigten Musikalien und Bücher sind in der Musikalienhandlung von C. F. Kahnt in Leipzig zu haben.

Einzelne Nummern der Neuen Zeitschrift für Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.